

VOLS. 2-6
TOMA 2-6

NEW SERIES
НОВАЯ СЕРИЯ

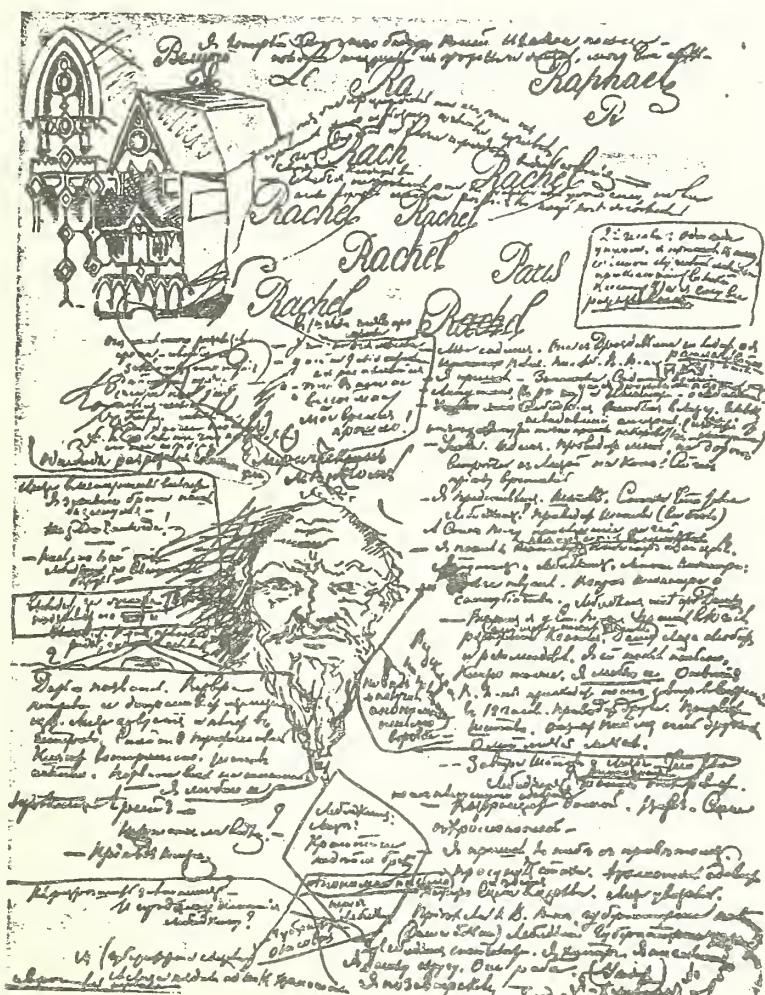
1994-1998
1994-1998

DOSTOEVSKY STUDIES

The Journal of the International Dostoevsky Society

ДОСТОЕВСКИЙ: СТАТЬИ И МАТЕРИАЛЫ

Журнал международного общества Достоевского



CHARLES SCHLACKS, JR., PUBLISHER
Idyllwild, California

EDITORIAL BOARD

Editor and Publisher: Charles Schlacks, Jr. — Idyllwild, California

Managing Editor: Gene Fitzgerald — University of Utah

(Secretary — North American Dostoevsky Society)

Book Review Editor: Curt Whitcomb — Iowa State University

Bibliography Editor: June Pachuta Farris — The Joseph Regenstein Library,
The University of Chicago, 1100 East 57th Street, Chicago, Illinois
60637

Editorial Consultants:

Roger Anderson — University of Kentucky

(President — North American Dostoevsky Society)

Jacques Catteau — Université de Paris-Sorbonne

Ellen Chances — Princeton University

Gary Cox — Southern Methodist University

Horst-Jürgen Gerigk — Universität Heidelberg

Michael R. Katz — The University of Texas at Austin

Robin Feuer Miller — Brandeis University

Charles A. Moser — The George Washington University

Rudolf Neuhäuser — Universität Klagenfurt

Sophie Ollivier — Université de Paris-Sorbonne

Richard Peace — University of Birmingham

Gary Rosenshield — University of Wisconsin-Madison

Valentina Vetlovskaia — Russian Academy of Sciences (Pushkin
House), St. Petersburg

Honorary Editors:

Robert Belknap — Columbia University

Michel Cadot — Université de Paris-Sorbonne

Georgii Fridlender — Russian Academy of Sciences (Pushkin House),
St. Petersburg

Robert-Louis Jackson — Yale University

Nadine Natov — The George Washington University

Nils Åke Nilsson — Stockholms Universitet

Victor Terras — Brown University

DOSTOEVSKY STUDIES/ДОСТОЕВСКИЙ: СТАТЬИ И МАТЕРИАЛЫ
new series (formerly the International Dostoevsky Society Bulletin) is
published annually. Subscription rates are: Institutions — \$35.00; Faculty —
\$30.00; and full-time Students — \$15.00. American subscribers add \$2.00 for
postage; foreign subscribers add \$2.50 for postage. Send payment (in U.S.
funds drawn upon an American bank) to: Charles Schlacks, Jr., Publisher,
P.O. Box 1256, Idyllwild, CA 92549-1256, U.S.A. Tel/Fax: (909) 659-
4641. E-mail: SchSlavic@Idyllwild.com

Copyright © 1998 by Charles Schlacks, Jr., Publisher.

All rights reserved. Printed in the United States of America.

Nothing may be reprinted, retrieved or copied without written permission
from the publisher.

VOLS. 2-6
ТОМА 2-6

NEW SERIES
НОВАЯ СЕРИЯ

1994-1998
1994-1998

DOSTOEVSKY ДОСТОЕВСКИЙ: СТАТЬИ STUDIES И МАТЕРИАЛЫ

The Journal of the International
Dostoevsky Society

Журнал международного
общества Достоевского

CONTENTS/СОДЕРЖАНИЕ

ARTICLES/СТАТЬИ

<i>The Karamazovs' Verbal Family Tree</i> Curt Whitcomb	1
<i>From Silence to Sound: Sonia as Redemptive Muse in Crime and Punishment</i> Dennis Patrick Slattery	19
<i>The Sociopoetics of Vran'ë</i> Deborah Martinsen	35
<i>Claudel et Dostoevski</i> Sophie Ollivier	50
<i>Dostojewskijs Erzähltechnik im ersten Teil seines Romans "Der Idiot"</i> Horst-Jürgen Gerigk	63
<i>Павловские реалии в романе Ф. М. Достоевского Идиот</i> Ганна Боград	73
<i>Трагическое в духовной жизни романного слова (между Бахтиным и Достоевским)</i> Халина Бжоза	91
<i>Сдвиг ценностей и драма личности как знак новых времен (Ф. Достоевский — Б. Шульц — Т. Кантор)</i> Халина Бжоза	106
<i>Идеал чистой красоты у Достоевского</i> Альберт Ковач	119

NOTES/ЗАПИСКИ

- Dostoevsky's Style: Some Observations* 129
Victor Terras

- Alexandros Papadiamantis (1851-1911): Dostoevsky's First Greek Translator* 137
Robert Shannan Peckham

BIBLIOGRAPHY/БИБЛИОГРАФИЯ

- Current Bibliography* 141
June Pachuta Farris, compiler and editor

REVIEW ARTICLE/КРИТИЧЕСКАЯ СТАТЬЯ

- New English Prestupleniiia: A Consumers' Guide* 191
Gary Cox

BOOK REVIEWS/КРИТИЧЕСКИЕ ОБЗОРЫ

- Richard Peace. *Dostoevsky's "Notes from Underground"* (Michael R. Katz) 207

- The Gospel in Dostoevsky*. Edited by Hutterian Brethren. Foreword by Malcolm Muggeridge. Introduction by Ernest Gordon (Halimar R. Khan) 208

- Dora Davidovna Bregova. *Ishchite i naidete. Poslednye chetyrnadsat' let zhizni Fedora Dostoevskogo. Zabluzhdeniya i vershiny* (Halimar R. Khan) 209

- James L. Rice. *Freud's Russia: National Identity in the Evolution of Psychoanalysis* (Eric Naiman) 212

- Grigorii Pomerants. *Otkrytost' bezdne: Etiudy o F. M. Dostoevskom*. With an article "Pokhvada esseizmu. O knige i ee avtore" by B. Khazanov in place of an Afterword (Walter Fred Smith, II) 213

- F. D. Reave. *The White Monk: An Essay on Dostoevsky and Melville* (Bruce K. Ward) 214

- J. M. Coetzee. *The Master of Petersburg* (Dennis Patrick Slattery) 216

FROM THE EDITOR-IN-CHIEF AND PUBLISHER

With the appearance of this multi-volume I bid *adieu* to *Dostoevsky Studies: The Journal of the International Dostoevsky Society*. The journal will continue publication elsewhere.

CURT WHITCOMB (Ames, IA, U.S.A.)

THE KARAMAZOV'S VERBAL FAMILY TREE*

Apart from being the "story of a certain family" (XIV, 7), *Brat'ia Karamazov* is a figurative dwelling place for characters whose mutual relationships mimic types of family life. Not common blood, but shared traits of speech bind members of this broader clan.¹ Their voice echoes, like mirrored scenes, situations and personalities, belong to a broad network of repetition in Dostoevsky's novels.² A celebrated concept of kinship fits characters who are re-

* This article reflects research done at the 1991 NEH Summer Seminar, "The Countertradition of Russian Literature," conducted by Gary Saul Morson at Northwestern University. All citations of Dostoevsky unless otherwise mentioned are from F. M. Dostoevskii, *Polnoe sobranie sochinenii v 30-i tomakh* (Leningrad: "Nauka," 1971).

1. This is true notwithstanding the view of Bitsilli, who reserves for Tolstoy what actually characterizes *Brat'ia Karamazov*: "In Tolstoy, as opposed to Dostoevsky, people are not 'personages' (*sic*), but living concrete beings who grow into new, broader concrete beings, families, nations. . ." (Petr Bitsilli, "Problemy zhizni i smerti v tvorchestve Tolstogo," *Sovremennye zapiski*, 36 [1928], 274-304. Cited in Jane Harris, "A Humanist Reading of Tolstoy: The Writings of Petr M. Bitsilli," *Tolstoy Studies*, 4 [1991], 74.). In his own work on Tolstoy Morson argues differently: "For Dostoevsky, the contradictions within individuals mirrored the conflicts within Russia, and between Russia and other nations" (Gary Saul Morson, *Hidden in Plain View: Narrative and Creative Potentials in "War and Peace"* [Stanford, CA: Stanford Univ. Press, 1987], p. 194). Leatherbarrow finds this true of *Brat'ia Karamazov*, the author of which ". . . suggests his central themes of mutual responsibility and the communalities of individuals in the human family through the 'modulation' of individual themes in a network of variations" (W. W. Leatherbarrow, *Dostoevsky: "The Brothers Karamazov"* [Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1992], p. 86). Dostoevsky's *Diary* essays on youth colonies, on the spread of despair among Russian youths, and on the "casual" nature of the contemporary family — amply document his belief that family life is central to individual and social welfare (XXII, 17-26; XXIV, 51-52; XXV, 178-81). A statement meant for Zosima in the drafts suggests this as well: "Semeistvo rasshiraetsa: vstupaiut i nerodnye, zatkalo nachalo novogo organizma" (XV, 249).

2. Verbal echoes are special cases of "situation rhyme" (Jan Meijer, "Situation Rhyme in a Novel of Dostoevskij," in *Dutch Contributions to the Fourth International Congress of Slavicists* [The Hague: Mouton, 1958], p. 35). They are broader counterparts to the individual lexical repetitions Cox isolates in *Prestuplenie i nakazanie*: "Situation rhyme reaches down as far as the linguistic level. . ." (Gary Cox, "Crime and Punishment": *A Mind to Murder* [Boston: Twayne, 1990], p. 111). They also recall Perlina's discussion of subtexts in Dostoevsky, who has various characters quote from identical sources for their own divergent purposes (Nina Perlina, *Varieties of Poetic Utterance: Quotation in "The Brothers Karamazov"* [Lanham, MD: Univ. Press of America, 1985], p. 90). R. Cox has shown how overtly similar ideas of Zosima and the Grand Inquisitor only bring into sharper relief their opposed convictions about the relationship between church, state, and individual (Roger Cox, "Dostoevsky's Grand Inquisitor," *Cross Currents*, 17

lated verbally rather than biologically: "Dostoevsky's heroes are heroes of accidental families and accidental collectives."³ Bakhtin's description of voice as the linguistic expression of worldview underlies this study of how echoed language links generations together.⁴

Verbal ties already suggest family ties in Dostoevsky's previous novels. In *Brat'ia Karamazov* they correspond to three types of families (both biological and "accidental"). Members of the first type openly recognize and treasure their bond. Those of the second regard their mutual relationships with irony and equivocation. The third type exists solely as a unit which its members reject and deny. Dostoevsky turns verbal repetition into a metaphor for inheritance, and thus shows how words flow from one generation to another in *Brat'ia Karamazov*. By recognizing particular voices in linguistically close but ideologically distant utterances, his readers can navigate more truly among the many issues that "cut both ways" in the novel. They also witness how many possible voiced attitudes children like Dmitrii, Kolia and Liza purposefully or "accidentally" copy. Dostoevsky singles out Ivan for an unsuspected and tormenting verbal legacy by making Fedor Pavlovich's voice

[1967], 432-33). Leatherbarrow underscores Dostoevsky's ". . . overt use of coincidence, repetition and 'doubling' to lay bare the underlying myths on which his novel is erected" (Leatherbarrow, Dostoevsky: "The Brothers Karamazov", p. 86). Like words, actions also have a semantic field in Dostoevsky's works capable of signifying variant motives. As Wasiolek states: ". . . the value of an act of sacrifice, compassion, love, and even murder in Dostoevsky's world is not fixed" (Edward Wasiolek, "Aut Caesar, Aut Nihil: A Study of Dostoevsky's Moral Dialectic," *PMLA*, 78, No. 1 [1963], 91-92). Belknap's analysis of structural parallels and Matlaw's work on recurrent imagery also pertain to the issue of repetition in *Brat'ia Karamazov* (cf. Matlaw; cf. Robert Belknap, *The Structure of "The Brothers Karamazov"* [The Hague: Mouton, 1967]). When Dostoevsky uses verbal similarities to convey quite different attitudes, he creates his own form of *enantiosemia* as described by Balalykina: ". . . zakliuchaiushchesia v sposobnosti slova sovmeshchat' protivopolozhnye znacheniiia, iarko proiavliaiushchesia na tom ili inom iazykovom (ili rechevom) urovne (E. Balalykina, "Prikliucheniia slov," *AATSEEL Newsletter* [Febr. 1994], p. 8).

3. M. M. Bakhtin, "Three fragments from the 1929 Edition Problems of Dostoevsky's Art," in M. M. Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, trans. and ed. Caryl Emerson [Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1984], p. 280).

4. This ". . . includes height, range, timbre, aesthetic category (lyric, dramatic, etc.). It also enters into a person's worldview and fate" (M. M. Bakhtin, "Toward a Reworking of the Dostoevsky Book," *ibid.*, p. 293). Bakhtin's sense of voice is both broadly expansive and deeply personal as the means of coupling the individual with the human family: "In this dialogue a person participates wholly and throughout his whole life: with his eyes, lips, hands, soul, spirit, with his whole body and deeds" (*ibid.*). This is no less true of fiction: "The language used by characters in the novel, how they speak, is verbally and semantically autonomous; each character's speech possesses its own belief system, since each is the speech of another in another's language" (M. M. Bakhtin, "Discourse in the Novel," in *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, ed. Michael Holquist [Austin: Univ. of Texas Press, 1981], p. 315).

clearly audible in the Devil's mockery. He thus unifies form and content by making each reflect the importance of family in *Brat'ia Karamazovy*.

* * * * *

Echoed words already mimic family traits in *Prestuplenie i nakazanie*, where the childless Svidrigailov "adopts" Raskol'nikov by claiming to have common ground (VI, 219, 221). It turns out that the words they utter do suggest a sort of kinship. The nobleman's claim to be his own worst victim ("Ta bol'she vsego pogubil, pomilui . . .") becomes the student's lament: "Ta sebia ubil, a ne starushonka. . ." (VI, 215, 322). Each expresses contempt for humans as "scoundrels" (*podlecy* — VI, 25, 390). Both Svidrigailov and Marmeladov are irresponsible parent figures who die on the street, and both complain to Raskol'nikov about having "nowhere to go"⁵ Echoed speech in this novel thus links characters either syntagmatically as adjacent generations or paradigmatically in the same family roles. Such repetitions signify not ordered, but blurred family roles. Although Myshkin acts as Kolia's parent in *Idiot*, he finally falls under the guardianship of Epanchina, whom he had earlier called "like a child."⁶ Stavrogin "forgets his children" in *Besy* by refusing to recognize the words each follower claims as his testament.⁷ Each of these three works thus previews the distorted, paradoxical patterns of family life and the language that reflects them in Dostoevsky's last novel.

Types of families

Brat'ia Karamazovy contains more echoed speech relevant to family life than do any of the above novels. Characters display three basic attitudes, underscored by verbal parallels, toward others in the human family. Only Alesha and Zosima fully replicate a stable family with its shared traditions. Alesha repeats his spiritual guardian's words consciously, while remaining loyal to their original sense. Family roles elsewhere, however, are ambiguous and equivocal. The speech that links Fedor Pavlovich, Ivan and Smerdiakov illustrates how their mutual relationships lack clear definition. Most widespread is

5. G. Kogan, "Zagadochnoe imia Svidrigailova: *Prestuplenie i nakazanie* i periodicheskaya pechat' 1860-kh godov," *Izvestiya AN SSSR*, 40, No. 5 (1981), 433.

6. Dostoevsky echoes variants of the word "child" throughout this novel (cf. W. W. Rowe, *Dostoevsky: Child and Man in His Works* [New York: New York Univ. Press, 1968]).

7. Danov finds that the "siblings's" responses echo one another (David Danov, *The Dialogic Sign: Essays on the Major Novels of Dostoevsky* [New York: Peter Lang, 1991], p. 77). Shatov, Kirillov, Petr Stepanovich, and Lebiadkin resemble brothers who still feud even though all have been disinherited.

the third pattern, in which characters emphatically reject their ties to others. Yet the wordings of their denials, ironically, gives them kinship.

Acceptance: Zosima's and Alesha's "accidental" family becomes far more enduring than the Karamazov one. Dostoevsky places them in direct lineage by making the elder's words a legacy: "Ver' do kontsa, khotia by dazhe i sluchilos' tak, chto vse by na zemle sovratilis', a ty lish' edinyi veren ostalsia: prinesi i todga zhertvu i voskhvali boga ty, edinyi ostavshiisia" (XIV, 291). They thus replicate the stable heirarchy of an ordered family. Alesha preserves the sense of his elder's charge, although tailored in secular language to the world into which he is sent, by urging Kolia to "not be like everyone else" (XIV, 504). Zosima and Alesha describe isolation which is humbly accepted rather than actively sought, and which does not require denying others in the human family.

This way of "standing alone" has nothing in common with the callous independence that Kolia aggressively defends: "... v chuvstvakh ego nikto ne smeet u nego sprashivat otcheta" (XIV, 467). Nor does Zosima's humble, fervent and conciliatory exhortation reflect Ferapont's proud, but sterile and reclusive autonomy. The former accepts all as kindred, while the latter vaunts his separation only to force himself on others in Book VII. By passing on his elder's prediction, Alesha tries to show Kolia that uniqueness need not be hostile: "No v tselom vse-taki blagoslovite zhizn'" (XIV, 504).⁸ Zosima's words to Alesha resemble family heirlooms, consciously imparted to and acquired by each succeeding generation in the novel.⁹ This stable pattern of inheritance, however, is as rare there as the phrase "you alone" suggests.

Equivocation: Language echoes in *Brat'ia Karamazovy* more frequently betray ambiguous or distorted family lines, flawed by parental indifference or cynicism. The Karamazov family itself is a largely equivocal entity, which its members (apart from Alesha) neither deny outright nor expressly recognize. Indeed, Fedor Pavlovich confounds the very idea of generation by professing to be the lie, its father, and its son: "Voistinu lozh' esm' i otets lzhi . . . ne otets lzhi . . . nu khot' syn lzhi . ." (XIV, 41). He muddies the sequence of forebear to descendant by giving his reputed bastard a reversed version of his own name and patronymic (Pavel Fedorovich). Their mirrored appellations epitomize the idea of demonic repetition which Ivan's Devil describes in

8. Dostoevsky implies this sense by reconciling the words "unique" and "everyone" in a statement about Christ from the drafts to *Brat'ia Karamazovy*: "Mog svetit', kak edinyi bezgreshnyi. Ibo vsiak mozhet podniat' noshu ego, vsiak - esli zakhochet takogo schast'ia" (XV, 244 — Dostoevsky's italics).

9. As Anderson states: "What we have, then, are three generations of human life (Markel, Zosima, and Alyosha), each linked to the same spiritual archetypes" (Roger Anderson, *Myths of Duality* [Gainesville: Univ. Press of Florida, 1986], p. 127).

Book XI.¹⁰ Fedor Pavlovich confuses their relationship all the more by putting the house in Smerdiakov's custody, although never accepting him as a son. Zosima's and Alesha's family relationship is spiritual, yet substantial and direct. In Dostoevsky's higher realism the blood tie between Fedor Pavlovich, Ivan, and Smerdiakov appears a demonic parody of the former, notwithstanding its material basis in flesh and blood.

Just as Fedor Pavlovich neither denies nor admits a biological tie with Smerdiakov, so does Ivan enjoy hearing his own voice in "the lackey" without bearing the responsibility of mentorship. Dostoevsky thus has Ivan take after his own father, the buffoon and one-time sponger (*prizhival'shchik* — XIV, 7) who outwardly seems the polar opposite of his aloof and independent middle son. Moreover, by having Ivan's denial of being a "keeper" (*storozh*) follow his pupil Smerdiakov's by several pages (XIV, 211, 206). Dostoevsky hints that Ivan does not firmly possess the role of leader. Indeed, Ivan quotes Cain's answer more impulsively and less intentionally than does his pupil. The "reversed" sequence of their echoed speech is an early clue that Smerdiakov will later reverse the relationship with his teacher. All of this shows how the connection between these three characters lacks "ends and beginnings" (the phrase of Ivan's Devil — XV, 77).

Just as Fedor Pavlovich, Ivan and Smerdiakov mock family life, so do they parody spiritual discipleship. Alesha passes Zosima's language on to his own twelve potential heirs in the Epilogue,¹¹ and thus encourages them to replicate the Divine truth of the Gospels. Alesha's own family, however, plays out a distorted Gospel passage at its "last supper" over the brandy. In a moment of Sophoclean irony Fedor Pavlovich drunkenly stumbles close to the truth, as he momentarily seems to recognize the covert alliance that will kill him. He whispers to Ivan that Smerdiakov's tract on faith and miracle is in his honor: ". . . nagnis' ko mne k samomu ukhu. 'Eto on dlia tebia vse 'eto ustroil, khochet, chtoby ty ego pokhvalil. Ty pokhvali'" (XIV, 118). One could hardly find a personage more unlike Dostoevsky's image of Christ than Fedor Pavlovich. This only heightens the travesty of Christ's words, which convey his knowledge of Judas's treachery: "That thou doest, do quickly." (John 13: 27)¹²

Denial: This is the most widespread and frequently echoed stance toward family life in *Brat'ia Karamazovy*. Like Ivan and Smerdiakov, Kolia refuses

10. Harriet Murav, *Holy Foolishness: Dostoevsky's Novels and the Poetics of Culture Critique* [Stanford, CA: Stanford Univ. Press, 1992], p. 147.

11. Perlina, *Varieties of Poetic Utterance*, p. 192.

12. These words appear only in John, the Gospel said to be Dostoevsky's favorite (Gier Kjæt-saa, *Dostoevsky and His New Testament* [Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1984], p. 8). There are other, more obvious Judas figures in the novel: Rakitin, who accepts money for delivering Alesha to Grushen'ka, and Smerdiakov, who hangs himself after rejecting money.

to be a *storozh* when he disowns the very dog which he had adopted: "Chto ia za osel, choby iskat' chuzhikh sobak po vsemu gorodu . . ." (XIV, 485).¹³ Kabat sums up many more linguistic "marks of Cain" in this crescendo of examples:

The denial of relationship is carried to great lengths in *The Brothers Karamazov*. Throughout the novel people continually deny that they are related by kinship or that they resemble one another. Muisov denies he is related to Fedor Pavlovich. Rakitin denies he is related to Grushen'ka. Fedor Pavlovich's abandonment of his children is a denial of his relationship to them. In addition, he curses his son Mitia. He denies that Smerdiakov is related to him. He cannot "recognize" Ivan. Ivan says that he is not responsible for Mitia. Smerdjakov says he is not responsible for Mitia. Ivan says he has nothing to do with Smerdiakov.¹⁴

Still other passages show that rejection has a filial quality, underscored by verbal echoes, even when no blood ties exist. Frustrated by his confusing talk with Dmitrii, Perkhontin washes his hands of his "non-nephew": "Diad'ka ia emu, chto li?" (XIV, 368). Ivan refuses to be a "member of the household" for Liza: "Kol' ona rebenok, to ia ei ne nian'ka" (XV, 38). Alesha himself seems not to accept his reputed half-brother, whom he calls "the lackey Smerdiakov" (XV, 109).¹⁵ Denial is the rule for Rakitin, who: "gives this attitude its most generalized form when he blurts out at Dmitrii's trial, 'I cannot answer for all my acquaintances. . . . I am a young man . . . and who can be responsible for everyone he meets?'"¹⁶

Fetiukovich advocates replacing the idea of filial debt with a type of rented parenthood: "A vot kak: pust' syn stanet pred ottom svoim i osmyslenno sprosit ego samogo: 'Otets, skazhi mne: dlia chego ia dolzhen liubit' tebia. Otets, dokazhi mne, chto ia dolzhen liubit' tebia'" (XV, 171). Whereas Zosima takes universal responsibility for granted, Dmitrii's attorney puts the burden of proof on each single obligation. Rakitin had previously endorsed the

13. He follows the pattern of equivocation as well by leaving Zhuchka's/Perezvon's identity as obscure as Smerdiakov's. Kolia's "absentee pet ownership" might seem an absurdly extreme extension of the fatherhood theme in *Brat'ia Karamazovy*. However, in *Dnevnik pisatelja* Dostoevsky does make love of one's fellows a prerequisite for kindness to animals (XXII, 29-30). Moreover, the mongrel is as much a suffering innocent as the children Ivan purports to defend.

14. George Kabat, *Ideology and Imagination: The Image of Society in Dostoevsky* (New York: Columbia Univ. Press, 1968), p. 158.

15. Grigorii raises the Karamazov children for no reward, and also remembers where Alesha's mother is buried. One of my students has pointed out, however, that even he rejects his own blood son as a "dragon."

16. Cox, "Dostoevsky's Grand Inquisitor," p. 442.

binding power of freedom, liberty and equality (XIV, 76), but now measures the worth of Alesha (his monastery brother) and Grushen'ka (his unacknowledged cousin) against a crude bottom line: "Liubiat za chto-nibud', a vy chto mne sdelali oba?" (XIV, 320). Dmitrii is at his worst when he falls into this way of thinking by questioning his father's very right to exist: "Zachem zhivet takoi chelovek?" (XIV, 69). Fedor Pavlovich himself gives an unexpectedly lucid answer to all of these challenges, worded as if expressly to answer Dimitrii: "Ia vse pomysliau o tom: kto eto za menia kogda-nibud' pomolitsia? Est' li na svete takoi chelovek?" (XIV, 23). To those who recall it while reading about the trial in Book XII, this thought from the first pages of the novel would seem like echoed testimony from the grave.

By citing Christ, Zosima radically changes the voicing of denial. His reluctance to mediate between the Karamazovs reflects not callousness, but humility: "Kto menia postavil delit' mezhdru nimi?" (XIV, 31).¹⁷ Since Alesha also shares his elder's trait (XIV, 18), it seems the spiritual equivalent of a genetically acquired characteristic. Voicing is crucial when Alesha rebukes Kolia's rudeness with what seems to be the latter's language: "Kolia, esli vy skazhete eshche odno slovo, to ia s vami razorvu naveki!" (XIV, 506). His words approximate semantically those with which Kolia had punished Iliusha for mistreatment of the dog: "... poka preryvaiu s tobou snosheniiia . . . dam tebe znat' . . . budu li prodolzhat' s tobou vpred' otnosheniiia, ili broshu tebia naveki. . ." (XIV, 480). Indeed, Alesha also seems to cite what Ivan will tell him in Book XI: "S sei minuty ia s vami razryvaiu i, kazhetsia, navsegda" (XV, 41). Kolia suddenly finds himself in his victim's position as Alesha, for all appearances, steps into his (and Ivan's). All of this recalls an earlier and equally problematic passage in Book II, where Ivan and Zosima momentarily seem to agree about punishment of criminals by excommunication. It is true that they use the verbs *otluchat'*, *otsekat'*, *otvergat'*, and *ustraniat'* rather than *preryvat'* and *razorvat'*. Yet this earlier scene still throws light on the meaning of Alesha's reprimand.

Zosima endorses excommunication not to punish wrongs already done, but to promote the criminal's future resurrection. He takes up Ivan's idea (although doubting his sincerity) only when the latter speaks directly to this: ". . . o voskresenii ego i spasenii ego" (XIV, 59). Alesha warns Krasotkin about a still open future, whereas Kolia only hardens Iliusha by punishing him for the past. Moreover, neither Kolia nor Ivan give any sign in their pronouncements that the other's response even matters. Kolia "develops" Iliusha as a gratifying but selfish pursuit ("... pochemu, skazhite, ia ne mogu ego razvivat', esli on mne nrauitsia?"), one which he mistakenly thinks Alesha shares (479). Yet

17. Cited in Nikolai Savchenko, *Siuzhetoslozenie romanov F. M. Dostoevskogo* (Moscow: Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, 1982), p. 94).

the latter wants not to "develop" Kolia, but only to inspire his best instincts: ". . . vy prelestnaia natura, khotia i izvrashchenniaia. . ." (XIV, 503). Thus lexically similar but ideologically opposed speech marks the boundary between quite different stances toward the human family.

"Inherited" Speech

Characters' voices in *Brat'ia Karamazov* serve as models for successive generations. Zosima considers each person a potential parent figure: "Vot ty proshel mimo malogo rebenka, proshel zlobnyi, so skvernym slovom, s gnevlivoiu dushoi. . . . Ty i ne znal sego, a mozhet byt', ty uzhe tem v nego semia brosil durnoe . . . ibo vse kak okean, vse techet i sopriksaetsa" (XIV, 289-90).¹⁸ We have already seen the use to which Alesha puts Zosima's language. Other characters also draw speech from preceding generations, and rarely as consistently as does he. Dmitrii echoes both Ivan's Legend of the Grand Inquisitor and Zosima's exhortations in a precarious balance which illustrates the "rigorous unfinalizability and dialogic openness" of his future (words Bakhtin applies to Dostoevsky's artistic world).¹⁹ Kolia and Liza either coincidentally reflect or consciously imitate adult voices. Danov explains what makes Kolia important: "Much of what is still blatant in the adolescent's psychology is more subtly hidden in the adult's. . . ."²⁰ The opposite case holds with Ivan, whom the Devil subjects to the disguised speech patterns of Fedor Pavlovich. By rephrasing Ivan's ideas in the latter's resurrected voice, the Devil shows that Smerdiakov correctly calls him the son most like his father.

Dmitrii: Because he still lacks a "higher order" in his life, Dmitrii searches for his personal voice in a patchwork of cliches, quotations, badly expressed emotions and blurred reflections of others' speech. The voices he echoes become crucial during his imprisonment, however, when they show the directly opposed paths between which he wavers. One of these is Markel's, who discovers life's meaning on the brink of death: "Milye moi, chego my ssorimsia, drug pered drugom khvalimsia, odin na drugom obidy pomnim: priamo v sad poidem i stanem guliat' i rezvit'sia, drug druga liubit', i voskhvaliat', i tselovat', i zhizn' nashu blagoslovliat'" (XIV, 262). Like Zosima's brother, Dmitrii discovers unexpected wisdom when he sees that his mortal life no longer follows his will. Markel's enraptured sermon prefigures Dmitrii's questioning

18. In the drafts Dostoevsky pursues this idea that a passerby can easily transmit a lasting moral influence. He has Alesha respond thusly to Grushenka's tale about the onion: "Ty rebenkom byla, ia proshel mimo" (XV, 255); "Ia, mozhet, proshel mimo" (XV, 260).

19. Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, p. 272.

20. Danov, *The Dialogic Sign*, p. 136.

litany about the "babe" both in rhythm and in syntax: ". . . pochemu eto stoiat pogorelye materi, pochemu bednye liudi, pochemu bedno dite, pochemu go-laia step', pochemu oni pocherneli tak ot chernoi bedy, pochemu ne kormiat dite?" (XIV, 456). The short phrases, the evenly spaced commas, and the intonation contours would produce echoed audible impressions upon the respective listeners. The respective lexical repetitions of "i" and "pochemu" only underscore the parallel.

Dostoevsky thus links two distant brothers, themselves unrelated and of different generations. Each perceives the utopian possibility of instantaneous change while facing his own unresolved mystery. Yet Markel's epiphany loses its high comic spirit when revoiced by Alesha's brother, who envisions a Golgotha rather than Paradise. Dmitrii raises not a hosanna, but a question which might just as easily come to echo Ivan's expression of rebellion as Markel's expression of faith. Zosima carefully nurtures his brother's words in Alesha, who receives them as a verbal heirloom. They are like crumbs from the table for Mitia, however, which give the means of survival but not necessarily the strength to grow. How Dmitrii will use his vision still remains unknown even in the Epilogue.

Dmitrii's fantasy of resurrecting a fellow convict, like his intense reaction to his dream of the impoverished village, accords only partially with Zosima's legacy. Although Dostoevsky makes contact with the *narod* a prerequisite for spiritual growth throughout his fiction, it is a two-sided virtue in *Brat'ia Karamazovy*.²¹ Dmitrii's impulse is undeniably heartfelt, tied in his mind with the image of the "babe," and expressed with the religiously significant verbs *vozrodit'* and *voskresit'*: "Mozhno vozrodit' i voskresit' v etom katorzhnom cheloveke zamershee serdtse . . . vozrodit' angela, voskresit' geroia!" (XV, 31). In his zeal to be a saviour, however, he recalls the Inquisitor even while appearing to replicate Zosima's love for the common folk. He also echoes Fetiukovich's condescending plea for mercy on his behalf in the rough drafts: "Razdavite dushu miloserdiem. . . . Vy oblegchite sovest' svoiu . . . vy voskresite novogo cheloveka" (XV, 368). Moreover, Dmitrii's ambition to "develop" another approaches Kolia's egoistic and harmful aspiration with Il'iusha: ". . . pochemu, skazhite, ia ne mogu ego razvivat', esli on mne nravit-sia?" (XIV, 479). In a more reflective moment he himself realizes that he

21. Vlaskin has explained the false notes in Dmitrii's contact with the peasantry through Matvei, who is alarmed by the "strange nobleman." He documents how much Mitia's ride ("Vozdukh byl svezhii i kholodnovaty, na chistom nebe siiali krupnye zvezdy") resembles Ivan's getaway: ". . . vozdukh chisty, svezhii, kholodnovaty, nebo iasnoe" (Andrei Vlaskin, *Analiz situativnogo povedeniia geroev v romane F. M. Dostoevskogo "Brat'ia Karamazovy"*, *Filologicheskie nauki*, No. 3 [1988], p. 24). Grushen'ka realizes the positive potential of Dmitriy's dream by urging charity for Maksimov, a "near one" rejected by others: "Dai emu chto-nibud', Mitia . . . podari emu, ved' on bednyi. Akh, bednye, obizhennye! . . ." (XIV, 397)

could end up either "a new man or a Bernard" (XV, 35). Dostoevsky's own painful experience as a nobleman rejected by the imprisoned *narod* sets Dmitrii's zeal for enlightenment in a more realistic perspective.²²

In the Epilogue Alesha counsels his brother to escape rather than test his resolve to endure unjust punishment. Indeed, the voluntary leap into the abyss is a temptation which Christ rejects in Book V. Alesha's endorsement of the escape does remind careful readers of Smerdiakov's argument that fear justifies denial of faith.²³ Yet just as he only seemed to echo the Inquisitor with Kolia, here too his proximity to the servant is superficial. Alesha discourages Dmitrii from accepting the ordeal solely to prove himself "not base." He encourages him instead to abandon his false code of personal honor, just as the young Zosima had abandoned his concern for regimental opinion. Smerdiakov completely obviates the issue of moral duty, while Alesha abets Dmitrii's escape so that his brother might hold to his humbler ideal and "remember that other man" (XV, 185). An observation cited earlier fits Alesha's sanction: ". . . the value of an act . . . in Dostoevsky's world is not fixed."²⁴ It also fits Dmitrii's speech, which betrays hints of the diverging roads he may still take.

Kolia: By the time he meets Alesha, Kolia has already begun to reflect others' language. That he follows the Inquisitor's lead with his playmates is well known.²⁵ Ivan is not directly related to Krasotkin in the novel, and seems unaware that his historically and chronologically distant hero has a twin in Skotoprivonevsk itself. Zosima's exhortations place him in a responsible position, however, as one who might have "cast a bad seed" (XIV, 289). Kolia would not be far removed from Ivan in a town where Liza Khokhlakova already knows that he has lain under a passing train (XV, 21). The self-reliant boy whom Snegireva praises ("khoroshо vospitannyi molodoi chelovek"— XIV, 488) has a head start on becoming a future Ivan, who is also praised by elders ("samyi rytsarskii molodoi chelovek . . . takoi dostoyny molodoi chelovek"— XV, 19).²⁶

22. Morson explains how Dostoevsky, not unlike Dmitrii, would successively reflect utopian and realistic positions in his journalism. (Gary Saul Morson, *The Boundaries of Genre* [Austin: Univ. of Texas Press, 1981], pp. 33-38).

23. Terras, "The Art of Fiction as a Theme in *The Brothers Karamazov*," p. 198; Jackson, "Dmitrij Karamazov and the 'Legend,'" p. 265.

24. Wasiolek, "Aut Caesar, Aut Nihil . . .," pp. 91-92,

25. Perlina, *Varieties of Poetic Utterance*, p. 91; Belknap, *Genesis of "The Brothers Karamazov"*, p. 343; Terras, *A Karamazov Companion*, p. 343.

26. Both are ". . . adept at using social rules for egoistic purposes" (Anderson, *Myths of Duality*, p. 156). Moreover, each meets spiritual challenges from others: "Alyosha . . . senses in Kolia the same potentiality Zossima had seen in Ivan" (Sewall, *The Vision of Tragedy*, p. 124). Finally, both patronize Alesha, who senses this from Ivan at the tavern and calls him out on it: "Ty ved'

Kolia also coincidentally reflects the voicing of Ivan's father, who shares his contempt for peasants and praise of "thrashing" (*porot'*) (XIV, 122). Both enjoy playing with a bookish phrase about world history — "mrak neizvestnosti" (XIV, 40, 472.). It is Rakitin, however, who inspires his forays into the jargon of natural science. The seminarist makes Skotoprigonevsk ("cattle yard") live up to its name by applying a Darwinian metaphor from animal husbandry to Alesha: "Ty sam Karamazov, ty Karamazov vpolne — stalo byt', znachit zhe chto-nibud' poroda i podbor" (XIV, 74). His voice is the dominant trait in Kolia's findings about the "realism" of dog life: ". . . vstrechaiutsia obniukhivaiutsia. . . . Tut kakoi-to obshchii u nikh zakon prirody" (XIV, 473). Linguistically speaking, Krasotkii is a "latchkey child" who fends largely for himself in a world of adult voices.²⁷

In Book X Kolia begins to abandon all of these influences for new voices like Alesha's. Looking toward Dmitrii's example of being an innocent victim, he exclaims in the Epilogue: "O, esli by i ia mog khot' kogda-nibud' prinesti sebia v zhertvu za pravdu . . . ia zhelal by umeret' za vse chelovechestvo" (XV, 189, 10). However, he does not catch the exact sense of his model's vow to suffer for the "wee one": "Za 'dite' i poidu. Potomu chto vse za vsekh vinovaty" (XV, 31). Some readers argue that Krasotkin has wholly adopted Dmitrii's stance.²⁸ He makes a small, yet telling adjustment to the latter's vow, however, by making the sacrifice more Promethean than Christlike. Moreover, his adolescent fantasy centers not on the concrete image of the "babe," but on "all of humanity." It thus instead recalls Rakitin's claim that "Chelovechestvo samo v sebe silu naidet, chtoby zhit' dlia dobrodeteli. . . . V liubvi k svobode, k ravenstvu, bratstvu naidet. . ." (XIV, 76). In his wish Kolia also colors martyrdom with the Grand Inquisitor's self-affirming brush-strokes by putting the entire focus on his sacrifice.

The morally stirred but still immature Krasotkin thus sees Alesha and Dmitrii as one voice, without even suspecting that he once again echoes Ivan's legendary hero. Just as Alesha urged Dmitrii not to bear "such a cross" (XV, 185), so does he tell the boy several pages later not to suffer in "such a

ne smeesh'sia teper' nado mnoiu, brat?" (XIV, 213). This is just how the "intelligent peasant" stumps Kolia, who had planned to tease him: "Nu, zdravstyi, koli ne shutish'" (XIV, 477).

27. If we compared the relative ages of Kolia and Khokhlakova, we might be tempted to think of her as one of his verbal parents. Like him, she utters superficial thoughts about "realism" and draws absurd deductions from the world of natural science (XIV, 348). Yet her own speech owes as much as Kolia's to Rakitin, who later tries to court her. She tries but fails to mentor Dmitrii, as Kolia does with Iliusha, because successful parenting in *Brat'ia Karamazovy* does not really depend upon age.

28. Terras, *A Karamazov Companion*, p. 443; Goldstein, "The Debate in *The Brothers Karamazov*," p. 335; Chaitin, "Religion as Defense: The Structure of *The Brothers Karamazov*," p. 86.

cause" (XV, 190). Wharton doubts that the sacrifice in Kolia's imagination is productive, but adds that Zosima encourages even the dreamer, who may do a good work someday.²⁹ Alesha also approves of Krasotkin's enthusiasm (XV, 195), much as Dostoevsky's narrator had defended Alesha's own (XIV, 306-07). While the complex voicing of Kolia's statements suggests that his future remains as perilously open as Dmitrii's, he does grow in a manner consistent with polyphony. Bakhtin denies the importance of biographical change in Dostoevsky: "The fundamental category in Dostoevsky's mode of artistic visualizing was not evolution, but *coexistence* and *interaction*."³⁰ Yet Kolia does change verbally by discovering new voices and leaving old ones behind.

Liza: Like Kolia, Liza Khokhlakova has several "verbal" parents who overshadow her biological one. Her claim to control devils (in Book XI, Chapter 3) and her psychic imbalance make her a partial match for Ferapont. For her, however, dueling with demons is a blasphemous rather than ascetic pursuit: "Uzhasno veselo, dukh zamiraet" (XV, 23). Liza's closest voice double in the novel is really Fedor Pavlovich, who also finds literalist belief in demons amusing. Both manage to embarrass Alesha by bringing their daughter into the monastery. Fedor Pavlovich turns confession into a boast: "V skverne-to slashche: vse ee rugaiut, a vse v nei zhivut, tol'ko vse taikom, a ia otkryto" (XIV, 155-56).³¹ Like him, Ivan, the Inquisitor, Rakitin and many others in *Braťia Karamazovy*, Liza is inclined to think the worst about others. She resurrects the dead Karamazov's conviction: "Znaete, v etom vse kak budto kogda-to uslovilis' lgat' i vse s tekhn por lgut. Vse govoriat, chto nena-vidiat durnoe, a pro sebia vse ego liubiat" (XV, 23). Liza actually takes Fedor Pavlovich's belief one step further by suspecting others not of hypocrisy, but of a conspiracy to lie. In a punning version of the above she comments, ironically, on the murder of the one she echoes: "Vse govoriat, chto eto uzhasno, no pro sebia uzhasno liubiat" (XV, 23).

Liza adds a sadistic touch to the selfish attitude Fedor Pavlovich betrays in his characteristic line: "A my, umnye liudi, budem v tple sidet' da kon'iach-kom pol'zovat'sia" (XIV, 123). The elder Karamazov intends to enjoy greed behind closed doors, but she would like an audience, if only one crucified child: "Pust' ia bogata, a vse bednye, ia budu konfety est', i slivki pit', a tem nikomu ne dam" (XV, 21). The spirit here contradicts that of Dmitrii's dream, where the sight of pain invokes pity rather than pleasure. The speech Liza partially shares with his father might explain Alesha's puzzling relationship

29. Wharton, "Roads to Happiness in *The Brothers Karamazov*: Dostoevskij's Defense of Christ," p. 7.

30. Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, p. 28 (— his italics).

31. Previous Dostoevsky heroes, Valkovskii and Svidrigailov, share this conviction of Fedor Pavlovich (III, 362; VI, 359).

with her. By helping the girl, he might better understand both Fedor Pavlovich and himself as his son. This may be why Alesha gives such similar advice to Fedor Pavlovich ("Ne zloi vy chelovek, a iskoverkannyi") and to Liza: "Vy zloe prinimae za dobroe" (XIV, 158; XV, 22).³² His admission that he also dreams of devils (XV, 23) is another way of admitting that "... I, too, am a Karamazov" (XIV, 201).

Liza's prankish behavior at the monastery makes her also a verbal descendant of Grushen'ka, who in Book III tells Alesha that her misbehavior is "for his benefit" (XIV, 140).³³ Both Grushen'ka and Liza tell Alesha of their readiness to enter into tormenting love affairs, respectively: "Kliknul ... Polzi, sobachonka! ... Mozhet, na smert' idu!" (XIV, 325); "Ia khochu, chotby menia kto-nibud isterzal, zhenilsia na menia, a potom izterzal, obmanul, ushel i uekhal. Ia ne khochu byt' schastlivoiu1" (XV, 21). In the chapter devoted to Smerdiakov the narrator speculates about whether the subject of Kramskoi's painting will make a pilgrimage or burn down his village. As the editors of the Academy edition point out, Dostoevsky models Liza after the arsonist Umetskaia (XV, 588). He makes Alesha's thought about her pointedly recall Kramskoi's "Contemplator": "Sidia v kreslakh, vy uzh i teper' dolzhny byli mnogo peredumat" (XIV, 199). Kolia dons and sheds others' ideas like clothing, but in Liza they seem to require exorcism.

Yet Liza also reflects a healthier, creative side of Grushen'ka, who muses to Dmitrii about their pastoral future: "A my poidem s toboi luchshe zemliu pakhat'. Ia zemliu voř etimi rukami skresti khochu" (XIV, 399). Admittedly, Liza voices her playful idyll primarily to tease Alesa, her "future husband": "A znaete, ia khochu zhat', rozh' zhat'. Ia za vas vyidu, a vy stan'te muzhikom, nastoiašchim muzhikom, u nas zhrebenechek, khotite?" (XV, 21).³⁴ Like Kolia's vow to suffer for humanity, her daydream is a vicarious equivalent of another's more seriously considered pledge. This is why she speaks only of reaping while Grushen'ka promises to break ground. It nonetheless puts her into contact with the life of the soil, which encourages not selfish consumption of its products (e.g., cognac or compote), but selfless planting of its seeds.

32. Both of these resemble the advice he gives to Kolia, who also shares some "distortions": "... vy prelestnaia natura, khotia i izvrashchennaia. . . ." (XIV, 501).

33. Like Fedor Pavlovich at the monastery, Grushen'ka admits to her devout target that she created a scandal deliberately to "tempt a saint."

34. Steiner has suggested that the Grand Inquisitor presfigures Lev Tolstoi, who subsequently "corrected Christ's work" in his writings on the New Testament (George Steiner, *Tolstoy or Dostoevsky?: An Essay in the Old Criticism* [New York: Knopf, 1959], p. 337). Dostoevsky may be alluding to Tolstoi intentionally rather than coincidentally with the proposal that Alesha become a peasant.

Ivan: That characters like Ivan can convincingly argue views Dostoevsky opposes is, for Bakhtin, a defining element of polyphony; "A character's word about himself and his world is just as fully weighted as the author's word usually is. . ."³⁵ He insists that: "Dostoevsky, like Goethe's Prometheus, creates not voiceless slaves (as does Zeus), but *free* people, capable of standing *alongside* their creator, capable of not agreeing with him and even of rebelling against him"³⁶ Bakhtin recognizes, nonetheless, that the Devil suspends Ivan in a net woven from his own words:

All the loopholes in Ivan's thoughts, all his sideward glances at another's words and another's consciousness, all his attempts to get around the other's words and to replace them in his soul with an affirmation of his own self, all the reservations of his conscience that serve to interrupt his every thought, his every word and experience, condense and thicken here into the completed replies of the Devil³⁷

These words have a significance which even Bakhtin does not bring out. Ivan's unwelcome visitor debunks his ideas partly by associating them with the voice of the dead Fedor Pavlovich. In their commentary to *Brat'ia Karamazov* the editors link Fedor Pavlovich himself with the demonic: ". . . shuty osuzhdalis' tserkov'iu kak iazychniki, predpolagalos', chto ikh deistviia vnu-sheny im nechistoi siloi" (XV, 529). (XV, 529). They also show that Fedor Pavlovich applies to himself Christ's words (from John 8: 44) about the Devil as the "lie and father of a lie" (XV, 530). The Devil thereby qualifies as Fedor Pavlovich's double, and even resembles those who have lost track of their children (XV, 71). We will see how Ivan's freely uttered thoughts, with his phantom's assistance, eventually tether him to the voice of his despised parent. In this light his freedom under polyphony resembles, to a certain degree, that which Shigalev describes in his paradox: "Vakhodia iz bezgranichnoi svobody, ia zakliuchaiu bezgranichnym despotizmom" IX, 311). Ironically, he celebrates his "first hour of freedom" from Katerina Ivanovna directly before narrating the Legend (XIV, 211). The Devil harnesses several of Fedor Pavlovich's habitual speech traits for tormenting Ivan: irreverent, tongue-in-cheek banter; puns; confused, rambling syntax; and rude, vaunting challenges. Fedor Pavlovich mistrusts his middle son as "not our kind" (XIV, 159). Subsequent arguments, however, will show that Smerdiakov is closer to the truth when he calls Ivan the son most like his father (XV, 68).

35. Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, p. 7.

36. *Ibid.*, p. 6 — Bakhtin's italics.

37. *Ibid.*, p. 222.

Ivan hears his father irreverently scoff at religious belief: "Ved' tam v monastyre inoki, naverno, polagaiut, chto v ade, naprimer, est' potolok. . . Nu, a koli net potolka, stalo byt', net i kriuch'ev. . ." (XIV, 23). By repeating *polagaiut*, the Devil brings this Voltairean mockery back to life: "Vot, naprimer, spirity . . . ia ikh ochen' liubliu . . . voobrazi, oni polagaiut, chto polezny dia very, potomu chto im cherti s togo sveta rozhki pokazyvaiut" (XV, 71). He is Fedor Pavlovich's equal in the use of perjorative diminutives, for example, concerning the distance of the philosopher's walk to paradise: "Dazhe gorazdo bol'she, vot tol'ko net karandashika i bumazhki, a to by rasschitat' mozhno" (XV, 79). In tone, this tale of the repentant philosopher approximates Fedor Pavlovich's own about the unrepentant Diderot. Ivan's father lies about the latter's conversion in the tongue-in-cheek banter that the Devil reproduces so well: "Tak ego i okrestili tut zhe. Kniaginia Dashkova byla vospriemnitsej, a Potemkin krestnym ottsom. . ." (XIV, 39). The Devil mimicks Ivan's pseudo-apologetic introduction to his carefully scripted Legend ("veshch' nelepaia") while beginning his own tale of the philosopher (XIV, 224). Moreover, he proceeds to revise the genre of narrative *upward* before lowering its tone to a level fit for Fedor Pavlovich's rambling repartee: ". . . to est"eto ne anekdot, a tak, legenda. . . . Tak voi" eta dikaia legenda, eshche srednikh nashikh vekov — ne vashikh, a nashikh. . . . Povtoriaiu: legenda" (XV, 78-79).³⁸ Even by setting his Legend in the distant past of a far country, Ivan does not escape his father's voice.

The Devil shares Fedor Pavlovich's fondness for puns and double meanings, which help the latter attack the order of a world against which he might be judged. This is why the elder Karamazov threatens to misunderstand Zosima's advice and be "in his natural state," i.e., unspeakably brazen or, perhaps, physically naked (XIV, 40). He constantly speaks of monastery life with veiled innuendo, and at one point implies that a certain monastery houses a bordello within its walls (XIV, 23). Ivan's oppressive visitor outdoes his father, however, by building a pun from the voices of two hated family members. Dmitriis meandering speech already matches his father's tipsy musing as he garbles Rakitin's lectures on nerve ends ("tails"): ". . . tam v mozgu eti nervy (nu chert ikh voz'mi) . . . est' taki" etakie khvostiki, u ner vov"etikh khvostiki, nu, i kak tol'ko oni tam zadrozhat. . ." (XV, 28). The Devil insults his host by surrendering arms before an idea of Rakitin's, to whom Ivan feels vastly superior, and whom even Dmitrii tried to resist: "A vot kak uznali u nas, chto vy tam otkryli u sebia 'khimicheskuiu molekulu,' da 'proto-plazmu,' da chert znaet chto eshche — tak u nas i podzhali khvosti" (XV, 78).

38. Danov has pointed out the similarity of these passages (Danov, *The Dialogic Sign*, p. 155).

The consummate touch is his play on the words *chert* and *khvost'* with a flourish that Ivan's punning parent would envy.³⁹

Fedor Pavlovich vauntingly serves notice to Zosima that he will not be judged, since all are worse than him: ". . . ne boius' vashikh mnenii, potomu chto vse vy do edinogo podlee menia!" (XIV, 41). This resembles the stance of Ivan's Jesuit (although expressed more cerebrally), as he challenges Christ to prove him wrong: "I my . . . skazhem: 'Sudi nas, esli mozhesh' i smeesh'. Znai, chto ia ne boius' tebia" (XIV, 237). The Inquisitor asks: "Neuzheli my ne liubim chelovechestvo. . . ?" (XIV, 234). The Devil exposes this lonely type of love as an arrogant echo of Fedor Pavlovich's challenges: "Ta, mozhet byt', edinstvennyi chelovek vo vsei prirode, kotoryi liubit istinu i iskrenno zhelact dobra" (XV, 82). Where Markel and Zosima measure only their shortcomings, Ivan's father, his Inquisitor, and his shabbily dressed phantom find no matches for themselves.

Fedor Pavlovich further confronts the monks (and justifies his vices) by belittling asceticism as hypocrisy and pretense: ". . . ne v peskarikakh istina. . ." (XIV, 83). Ivan, on the other hand, underscores the steadfast character of his Inquisitor's asceticism: ". . . sam el koren'ia v pustyne. . ." (XIV, 238). The Devil turns Fedor Pavlovich's challenge of aesceticism against Ivan himself, for whom he predicts cowardly flight: ". . . akridy kushat' budesh', spasat'sia v pustyniu potashchish'sia!" (XV, 80). He describes not the noble future of a saint's life, but humiliating intellectual debasement in imitation of Ferapont. Indeed, Ivan also will see demons during his testimony in Book XII.

Like the foregoing patterns, expressions of bad hospitality are deliberately provocative. Moreover, they have much in common with the patterns of rejection cited earlier. Fedor Pavlovich first expresses this attitude (before vilifying Ivan) by demanding to know why Alesha came: ". . . zachen pozhaloval? . . ." (XIV, 157). Ivan unwittingly incorporates his father's question in his Legend, where the Inquisitor challenges Christ (as Fedor Pavlovich does Alesha) to explain his presence: "Da ty i prava ne imeesh' nichego pribavliat' k tomu, chto uzhe skazano tobui prezhe. Zachen zhe ty prishel nam meshat?" (XIV, 228). In a deeply ironic reminder of the Inquisitor's opening words, Smerdiakov greets Ivan with the same surly hostility: "Chego, deskat', shliaesh'sia, obo vsem ved' togda sgovorilis', zachen zhe opiat' prishel?" (XV, 50). By silently enduring the impudence of a former believer, Ivan finds himself imitating the Christ of his narrative. In utter frustration he practices the

39. The drafts to *Brat'ia Karamazovy* suggest that Dostoevsky fully intended to make a complex pun on *kvosti*. In words intended for the Devil, it is the microscopic entities which, like the nerves Rakitin discusses, possess "tails": "*Molekuly i protoplazmy podzhali khvosti'*" (XV, 337). Finally, in these drafts Smerdiakov gives a "tail" to Ivan himself: "A vo 2-om svidanii ia vam prigrozil, i vy ushli, podzhav khvost'" (XV, 333). The Karamazov family speech is itself a sort of tail which Ivan never shakes.

worst "hospitality" of all (justifiable, perhaps, in this case) by throwing his glass at his Devil. Even here Ivan's visitor rebukes him for keeping Alesha at the door: "C'est ďa ne pas mettre un chien dehors . . ." (XV, 85). By admitting his brother, Ivan makes amends both for forbidding his visits earlier (XV, 41) and for telling him in Book V (thus echoing Smerdiakov and his own Inquisitor): ". . . na vše eti temy ty bol'she so mnoi ni slova . . . vse ischerpano, vse peregovoreno, tak li?" (XIV, 241).⁴⁰

All of this shows how Ivan, having deeply absorbed his father's voice, helplessly "resurrects" it in the speech of his nightly visitor.⁴¹ The verbal loop that returns him to his father is a closed circle, like the Devil's vision of the earth perpetually and blindly re-created: "Skuchishcha neprilichneishaia. . ." (XV, 79). It thus illustrates a "darkening" of polyphony, since the words he freely utters become the strands of a net that ensnares him.⁴² For Bakhtin, polyphony in Dostoevsky means that ". . . nothing conclusive has yet taken place in the world, the ultimate word of the world and about the world has not yet been spoken, the world is open and free, everything is still in the future and will always be in the future."⁴³ Yet whereas Dmitrii's speech does suggest an open future, Ivan's promises no future at all for the particular voice that utters the Legend.⁴⁴

* * * * *

40. Ivan's voice meets his father's in other passages as well. Leatherbarrow links Ivan's question to his Devil ("What tortures . . . do you have in the other world?") both with his father's demand for justice, hooks included, and with Ivan's arguments about the same in Book V (Leatherbarrow, *Dostoevsky: "The Brothers Karamazov,"* p. 37). Terras and Savchenko also find much in common between Fedor Pavlovich's speculation about ceilings in Hell and Ivan's question — again, to the Devil — about the floor on which the philosopher was lying. (Terras, *A Karamazov Companion*, p. 392; Savchenko, *Siuzhetoslozhenie romanov F. M. Dostoevskogo*, p. 114.)

41. In the commentary to *Brat'ia Karamazovy* the editors draw comparisons between Dostoevsky's thinking on immortality and Fedorov's on physical resurrection (XV, 471). Although we see no physical reconstitution in *Brat'ia Karamazovy*, speech comes back to life throughout the novel in words and phrases that, like Fiodorov's "rays," re-nucleate the voices of departed souls. (Nikolai Fiodorov, "Parents and Resurrectionists," in his *What Was Man Created For: The Philosophy of the Common Task*, trans. and abridged by E. Koutaisoff and M. Minto (Lausanne: Hon-eyglen Publishing, 1990), pp. 192-93).

42. I am indebted to Caryl Emerson for suggesting this term at the 1993 International Dostoevsky Society Meeting in Toronto.

43. Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, p. 166 — his italics.

44. Ivan has much in common with Sophocles' Oedipus, who also fails to escape his relationship with his father. Although Dostoevsky was acquainted with some classical Greek works, no evidence suggests that he personally read the Theban plays. However, numerous thematic, structural, typological, and linguistic parallels invite a detailed comparison of *Brat'ia Karamazovy* with *Oedipus Tyrannus*. On the basis of these shared features I will investigate the relationship between polyphony and tragedy in Dostoevsky's final novel.

I have sought not exhaustively to treat either the family theme or verbal repetition in *Brat'ia Karamazov*, but rather to show how both together augment the novel's poetic force. Echoed speech in Dostoevsky tells of its origins as surely as does blood. His characters' words resemble genetic markers in that they "do not forget their own paths."⁴⁵ Indeed, the figural significance of echoed speech in Dostoevsky's "higher realism" ultimately transcends the material limits inherent in biological families. It vastly expands the possibilities of parenting and mentoring to embrace every potential speaker in society. Yet no matter how broadly "accidental" families extend, utterances in Dostoevsky are not anonymous. The difference between verbal heirlooms and "ideas soaring in the air" (XXIV, 51) is only a measure of the preceding speaker's sense of responsibility. Zosima's words to Alesha are distinct not merely because they are authoritative, but because he commits himself to mentoring. Fedor Pavlovich forgets not only his family, but his own speech as well: ". . . eto ia vse v tekstakh sbivaius' . . ." (XIV, 41). "Ta pro drugogo sbilsia . . . ia ne zamechaiu" (XIV, 125). His ultimate legacy to his middle son, the author of the carefully composed Legend of the Grand Inquisitor, is the utterly incoherent speech of a madman..

Iowa State University

45. Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, p. 202.

DENNIS PATRICK SLATTERY (Carpinteria, CA, U.S.A.)

FROM SILENCE TO SOUND: SONIA AS REDEMPTIVE MUSE IN CRIME AND PUNISHMENT

For Louise Cowan

Perhaps more than any other of Dostoevsky's major novels, though such a theme is not excluded from them, *Crime and Punishment* provides the fullest voice to Dostoevsky's interest in and exploration of the incarnate word, incarnate not only because it must finally be lived, but because, as I wish to explore in this essay, it must be uttered. From what theology tells us of the historical portrait of Christ, we know that He was not a writer but a speaker; He left it to others to write down what He said, a fact not lost on any scholar interested in the orality of the word. The tradition into which He apprenticed himself was one of orality, not literacy.

On this very important distinction, Dostoevsky's novel reveals the limits of writing over against the more open, temporally present, and incarnate quality of speech. Since the nineteenth century was increasingly preoccupied with ideas rather than with the fundamentally narrative world of oral tradition, perhaps Sonia's uttered narrative of the raising of Lazarus, which she addresses to the murderer, Raskol'nikov, "by heart," needs particular and renewed attention. Dostoevsky's novel is an important witness to what is lost when a more communal and generative orality is replaced by a more private and autonomous literacy. The work of rhetorician Walter Ong will aid in this exploration; some of his own study will reveal that what is sacrificed in a shift from orality to literacy is the body of language itself.¹

Orality and Literacy:

The questions imbedded in one of the central events of the novel, Sonia reading and then reciting to Raskol'nikov the story of the raising of Lazarus, may be formulated as follows: What is the difference between hearing language and reading it silently? What does writing take away from orality and

1. "The world of sound," according to Walter Ong, "has proved in all cultures the most immediate sensory coefficient of thought." *The Presence of the Word: Some Prolegomena for Cultural and Religious History* (New Haven, CT: Yale Univ. Press, 1967), p. 140.

what are the limits of orality, especially as we confine the discussion to the sacredness of the Word?

Walter Ong's elegant writing on the difference between orality and literacy helps expand our understanding of Sonia's oral delivery and Raskol'nikov's subsequent oral confession to her, to the police, and finally to the entire community. The power of the words rests in large measure in the orality of her performance, specifically in the strength and conviction of the sound of her voice. It also brings together all of the "word passages," a handful of which I will indicate later in this essay.

Ong writes, for example, that temporally, "sound itself is related to present actuality rather than past or future. Involvement with sound is involvement with the present.² Spatially as well, sound is a special sensory key to interiority. Sound has to do with interiors . . . , sight with surfaces."³ The social force of sound has to do with penetrating the interior of another. He suggests that "the written word alone will not do, for it is not sufficiently living and refreshing."⁴ Furthermore, writing, and its technological extension in print, seeks exactness, finality, uniformity, analysis and completeness. It wishes to make of itself, in other words, a kind of independent system. "Print culture of itself has a different mindset. It tends to feel a work as closed, set off from other works, a unit in itself."⁵ This isolating quality characteristic of print culture is what Raskol'nikov embodies but must eventually break free from in order to join the larger community of public orality. He will do this by entering into the tradition, specifically of the gospel that Sonia recites to him in her room.

The orality of the word, therefore, is of its nature much more communal, immediate, exterior *and* interior, both to the one speaking and her audience. Perhaps the sound of Sonia's voice has been neglected, as well as Raskol'nikov's when he makes his confessional utterance, if we accept Ong's insights into spoken language. The human word is uttered, he offers, "at the juncture where interior awareness and external event meet . . . and where the encounter between person and person occurs at its most human depths."⁶

He then makes an observation which clearly links us back to the presence of Sophia which I will explore in greater detail in a moment. Ong cites early church conferences which concluded that "preaching the word of God *is* the word of God; The word of God is Jesus Christ . . . as the incarnated word of

2. *Ibid.*, p. 111. This is a large topic, the broadest outlines of which will here define the importance of Dostoevsky's intuitions about the sounds of words over against their visual impact.

3. *Ibid.*, p. 117.

4. *Ibid.*, p.125.

5. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* (New York: Methuen Press, 1982), pp. 132-33.

6. Ong, *The Presence of the Word*, pp. 180, 83, 84, 86.

God." As He "manifests or shows Himself in the Word . . . He more fundamentally communicates Himself. Communication peaks in sound."⁷

Novelty and Tradition:

The argument might then be framed this way: at stake in *Crime and Punishment* is an impulse towards the new and the original in order to create a world that is more just, even utopic in its lineaments. Earlier Russian ascetic spiritual heroes from the eleventh to the sixteenth centuries had succeeded in making Russian thought both more free and more daring. Indeed, according to Nikolai Berdiaev, the nineteenth century "was a century of thought and speech and at the same time a century marked by that acute cleavage so characteristic of Russia. . . ." Its most acute attributes included "intense activity in spiritual and social inquiry."⁸ In this regard the desire to utter new words deepened the Russian spirit's desire for *eschatology*.

This desire to utter a new word may also be interpreted, given the murder of the pawnbroker, Alena Ivanovna and her pregnant sister, Lizaveta, to embody a new gesture in the world. Raskol'nikov wanders the streets and bridges of Petersburg intent on uttering "a new word,"⁹ which is what people fear most of all, according to the young ascetic hero. Marcia Morris describes the kind of hero Raskol'nikov typifies; he is a parody of the earlier, more sacred and whole figure of the ascetic spiritual hero more fully developed in eleventh-century Russian culture.¹⁰

His initial desire is to offer the world another version of the word, both as utterance and as an incarnated gesture. He is a type of what was for over 500 years, beginning in the eleventh century, the image of the ascetic hero in Russian culture. He was one who believed, according to Morris, in the possibility of a perfect world, the possibility of a real vision of God, and the inevitably of a second coming, a *parousia*.¹¹ This quest for perfection was to

7. *Ibid.*, p. 187.

8. Nikolai Berdiaev, *The Russian Idea*, trans. R. M. French (Hudson, NY: Lindisfarne Press, 1992), p. 21. See Peter Phan's *Culture and Eschatology: The Iconographic Vision of Paul Evdokimov* (New York: Peter Lang, 1985) for a thorough and cogent study of eschatology in Russian thought. Also Berdiaev, ch. 9, "The Eschatological and Prophetic Character of Russian Thought," in *The Russian Idea*, pp. 208-32.

9. Fyodor Dostoevsky, *Crime and Punishment*, trans. Jessie Coulson (New York: Norton, 1964), p. 2.

10. *Saints and Revolutionaries: The Ascetic Hero in Russian Literature*. (Albany: State Univ. of New York Press, 1993), p. 28. She offers a perceptive description of the ascetic, "an isolator, a loner, who gives up the pleasures of the world in order to fulfill a higher destiny and who uses himself to free spirit from matter" (p. 30).

11. *Ibid.*, p. 131. I would also recommend David Bethea's *The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction* (Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1989), especially pp. 56-74, for

be ushered along by those extraordinary persons who have the right and obligation to step out of the normal moral boundaries or limits of human action in order to accomplish some form of greatness. Such is the energy behind Raskol'nikov's heroic but misguided quest.

His translation of such an action, however, pins him down somewhere in the moral liminal ground between utterance and deed. I believe this for two reasons: first, Raskol'nikov realizes almost immediately after killing perhaps three persons — Alena, Lizaveta and her unborn child — that the idea he carried in his mind, once incarnated or enfleshed in the world through the literal act of murder, does not fill him with the feeling of humanitarian largesse he so ardently believed would be the consequence of his violence. In fact, to the contrary, it releases in him the furies of guilt and retribution so characteristic of the action of Greek tragedy, specifically of Orestes in Aeschylus' *Liberation Bearers*, that he loses all contact with his idea or motive. Indeed, when Nastasia, the generous servant girl in the apartment where he lives, tries to help the murderer with his visions and sounds, she assures him: "that is the blood in you crying out. When the blood begins to congeal, then you begin to hear things."¹²

Second, one may understand Raskol'nikov to be morally imprisoned by words, specifically those he wrote in an essay that the impishly clever detective, Porfirii Petrovich reminds its author during a long interrogation on its thesis, has recently been published. In this essay Raskol'nikov outlines his new secular belief that historically there exist certain extraordinary men — Napoleon being the primary example — who have the right to step across boundaries in order to achieve a higher end; in the process of their actions they define their own heroism. Harriet Murav rightly contends, I believe, that the young intellectual's "theory is the most essential feature of his identity. Through it he will utter a new word."¹³ However, while he defines himself through his words, there is for Dostoevsky a cruel irony in written language especially, perhaps exacerbated when it is translated from writing into print, for those same words that promise to liberate an individual can also incarcerate him. Raskol'nikov's words confirm on one level how deeply he is representative of those Russian radicals of the 1860s who attempted, as Joseph

a very helpful description of the apocalypse in Russian history, especially in *Crime and Punishment*.

12. *Crime and Punishment*, p. 141.

13. *Holy Foolishness: Dostoevsky's Novels and the Poetics of Cultural Critique* (Stanford: Stanford Univ. Press, 1992), p. 65. I will return to Murav's argument later in discussing Sonia, especially Murav's fine insights on speech and silence in the novel.

Frank writes, "to establish a new morality on new and more 'rational' foundations."¹⁴

Essentially, and by means of his own language, Raskol'nikov is finally snared on criminal grounds; the moral grounds of his crime must be sought out and replaced by a contrary set of words that serve as a kind of linguistic antibody to his disease. Raskol'nikov's moral disease is his belief that he too is an extraordinary man and "not a louse," as he will finally and painfully admit later.

I believe it is important therefore, to continue to explore these distinctions between literacy and orality in the novel, especially the written words of Raskol'nikov and the spoken words of the miracle of Lazarus' rebirth uttered by Sonia in her dark angular room, in order to confirm two assertions: first, it will reveal the disembodied and abstract nature of ideas when they become dismembered from a larger tradition, and especially from the ancient folkloric concept (or even deity) "Mother Moist Earth," referred to by Joanna Hubbs.¹⁵ Second, it will reveal how Raskol'nikov is in need not simply of new words uttered by him divorced from a living context, but a new story or narrative that will emerge to replace the one he has adopted. I suspect that he receives from the *remembered-by-heart utterance* of Sonia an old story that has new meaning for the young murderer. He needs a sacred narrative to replace his secular one; he needs a story that has the power, through its sound and image, to transform his soul which has been held hostage by an idea written down, printed and made immutable in writing. Not only have his words been fixed on a page in writing, but they have also, unbeknownst to him, taken on a far more public life through being printed in a journal. Raskol'nikov is not only a victim of his words; he no longer controls their growth to a more public stature.

Sonia's attempt to have the young idealist hear another narrative that he scorns suggests that Raskol'nikov's failing is not one of utterance but one of listening. He lacks the ability to hear the sacred word to counter the written

14. "Background of *Crime and Punishment*," in *Through the Russian Prism: Essays on Literature and Culture* (Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1990), p. 126.

15. *Mother Russia: The Feminine Myth in Russian Culture* (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1988), p. 54. She goes on to suggest an idea that Pushkin held to, that "at the heart of all distortion in the psyche. . . lies the demand for power over nature and domination over fate embodied in the persona of the autocrat, . . . whose rule breeds psychic and social sterility or impotence. . ." (p. 229). Napoleon, Nikolai I, Ivan IV and Peter I are examples of this most poignant archetype of desire for power and self-assertion (p. 213). Her study is remarkable for its thorough history of the feminine image in the Russian imagination. In addition, Gary Cox voices an observation shared by most critics of the novel, that "the very murder becomes an illustration that he is not free but in the clutches of blind destiny or perhaps merely of mechanistic cause and effect." *Crime and Punishment: A Mind to Murder* (Boston: Twayne Publishers, 1990), p. 47.

secular words of his idea. He needs to be translated out of one set of words into another, from a written or literate world back to a more traditionally oral and earth-bound one, so he can hear for the first time a narrative that he knows but has heretofore failed to make a part of his own lexicon. His sin, we could say, is not writing, but individualism, which develops as a result of writing and is codified even further through the rise of a print culture. And such an attitude may have its birth in the erroneous assumption that it is towards the future that one looks for freedom rather than to the past, to the traditional guides of land, faith and voices of authority, although even these voices have been despotic at various times in Russia's past. Individualism by contrast, as Joanna Hubbs describes it, "means discontinuity with tradition and alienation from the life-giving forces of nature and community. Despotic rule over life can only result in death."¹⁶

Immured in the written word, Raskol'nikov's disposition very closely resembles the type of man that Nietzsche describes so accurately in *The Will to Power*: "There are delicate and sickly inclined natures, so-called idealists, who cannot achieve anything better than a crime: it is the great justification of their little, pale existences, a payment for a protracted cowardice and mendaciousness, a moment at least of strength. Afterwards they perish of it."¹⁷ Nietzsche continues to interrogate those great souls in the world who are driven, by greatness, to crime, to violation: "To be 'free as a bird' from tradition, the conscience of duty — every great human being knows this danger . . . [but] he also desires a great goal and therefore also the means to it."¹⁸

I am suggesting that the *sound* of Sonia's voice, no less than the *content* of the story of Lazarus itself, is crucial to bringing Raskol'nikov back across the threshold he has traversed in order to bloody his hands with murder. And in this capacity, the young prostitute, as an image of Orthodoxy, effectively becomes the emblem of the divine Sophia, mediating and then connecting through the spoken word Raskol'nikov's relation with the matter of the world, with substance, from which he has successfully severed himself.

Poetics of Oblivion/Poetics of Memory:

In a recent study, "*The Brothers Karamazov*" and the Poetics of Memory, Diane Oenning Thompson proposes some ideas on memory that help us understand more fully the place of Sonia's reciting by heart the story of Lazarus from the New Testament. Thompson writes that "in the Orthodox tradition,

16. *Mother Russia*, p. 216.

17. *The Will to Power*, trans. Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale, ed. Walter Kaufmann (New York: Vintage, 1968), pp. 389-90.

18. *Ibid.*, p. 390. In a footnote to this same page, Nietzsche also confesses: "Dostoevsky, the only psychologist, incidentally, from whom I had something to learn" (fn. 100).

the knowledge (memory) of God is imparted by its incarnated Logos Who is the model for the divinisation (theosis) of human beings, for transforming them after the divine image. Those who deform the Logos (negative memory) "go astray and become images of their own perverted deformations, more or less diabolic."¹⁹ James Billington furthers the importance of the power of memory and tradition when he writes that "The highest good in Muscovy was not knowledge but memory, *pamiat*. Where one would not say, 'I know,' one then said, 'I remember'."²⁰

The consequences of the act of forgetting, may, within the Orthodox tradition, be viewed as harmful for an individual as well as a culture: for when the divine image, either in the form of ikons, or in language, is forgotten, the image that perhaps fills its place is little more than an image of self. One can lose one's memory, writes Thompson, through "egoism, repression, suppression and annihilation. Memory is presence and speech, and presence and speech are life. Amnesia, on the other hand, is a deaf-mute; forgetting is absence and silence, and absence and silence are death."²¹ In such a state one may fall prey to nihilism. To be fully or absolutely dead (and here Thompson cites Mikhail Bakhtin) is to be in a state of being "unheard, unrecognized, unremembered," a state of oblivion."²²

From a theological perspective, one can discern that as his own words have therefore blocked the image and divinity of Christ, Raskol'nikov perhaps cannot survive without the presence of Christ through the spoken words of another, in this case, through the incarnate words pronounced through Sonia, a prostitute who in the novel represents Mother Earth herself.²³ Within

19. *"The Brothers Karamazov" and the Poetics of Memory* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1991), p. 21. Given this insight, I believe that Roger Anderson is correct in stating that the murder is a break with the feminine, a break from his origins (p. 53). In committing the murder, Raskol'nikov "leaves the maternal order behind. . . . From the beginning [Alena] is represented more as an idea, a factor within Raskolnikov's thinking processes, than as an actual person" (p. 169, fn. 11). *Dostoevsky: Myths of Duality* (Gainesville: Univ. of Florida Press, 1986).

20. To this same line of thinking within the Russian tradition, James Billington continues: ". . . the highest good in Muscovy was not knowledge but memory." *The Icon and the Axe: An Interpretative History of Russian Culture* (New York: Random House, 1966), p. 62. He extends this idea in a footnote where he suggests that "the emphasis on epics rather than romances in early Russian literature also betrays a preference for *tradition* rather than *innovation*" (fn. 41, p. 649). Such a distinction allows the reader to see the profound difference between Sonia and Raskol'nikov.

21. *The Brothers Karamazov and the Poetics of Memory*, p. 23.

22. *Ibid.*, p. 211.

23. The sacred prostitute, writes Nancy Qualls-Corbett, has a long tradition that reaches back to primitive tribes and to "the cult of the Great Mother or Mother Earth (p. 31). . . . She was the bride of God, represented by the king in the union of the sacred marriage. She brought the regenerative power of Wisdom (which here is the image of Sophia) into effective contact

what might be termed the theological poetics of Dostoevsky's novel, Sonia is an essential instrument in the redemption of Raskol'nikov, for as she gives voice to the sacred story in the New Testament, she successfully retrieves both the origin of divinity as well as the renewed stirrings of Wisdom in the world.

Sonia may be said to function within the Orthodox tradition as an icon for Raskol'nikov because she combines image and word, speech and presence. It is not a new word that Sonia utters, however, but the language of tradition, the word of Christ remembered; both language and story would appear to be resurrected out of the past and made fully present to change the soul of her audience. But her utterance needs a response in the words of Raskol'nikov to complete it in the form of his own confession, first to Sonia in the form of a small public utterance, and then to the police in a much larger public arena, and finally as a plea for forgiveness to a still larger public field, from the Russian folk themselves, in the haymarket. This place, with its mercantile bustle and crossroads of the people's commerce and mingled voices, is the soulful center of the community.

Orality's communal element, then, is response from another, singular or plural. This response must be immediate, present, and vital, qualities that give orality a life denied to written language. Through such an unwinding or untangling by means of an oral confession is Raskol'nikov able to begin his return from the brutality of his own egoism.

I wish to illustrate through a number of examples at this juncture how relentless the young intellectual is in his exploration of saying one's words, for most of the key players in the drama define themselves through their often frustrating, stammering attempts to utter words and at other times through their silence. Marmeladov's narrative confession to Raskol'nikov early in the action is perhaps the first important introduction of uttered words in the novel (pp.10-14); he then gives his word to Raskol'nikov that he will drink no more: "I put my trust now . . . in your honorable word" (p. 17); Raskol'nikov's mother observes in her letter to him that Marfa Petrovna "wouldn't listen to a word from her [Dunia]" concerning Svidrigailov's advances (p. 27); in the haymarket Raskol'nikov hears Lizaveta making plans to visit a dealer and his wife and struggles "not to lose a word" they are saying (p. 53), shortly after which he overhears two students talking of killing Alena Ivanovna and taking her money to help others (p. 56); at Alena's apartment Raskol'nikov tries to pass the old moneylender and notices that "she seemed to be trying to say something but finding it impossible" (p. 64); after the murders he almost convinces himself to confess: "I shall go in, fall

with the lives of men" (p. 105). *The Sacred Prostitute: Eternal Aspects of the Feminine* (Toronto: Inner City Books, 1984).

on my knees, and tell the whole story'" (p. 80), but when he arrives at the police station he "could not find a single word to say to them" (p. 87); later in the street a woman with her daughter gives him money and utters "in the name of Christ," which combines words and action in charity (p. 96). With Zametov at the tavern he anguishes over confessing to another: "A terrible word trembled on his lips, as the bolt had trembled *then* on the door: now, now, the bolt will give way; now, now, the word will slip out; oh, only to say it!" (p. 141).

These images suggest by analogy even here the story of Christ raising Lazarus and the rock yielding in front of his tomb; Raskol'nikov finds himself shortly at the crossroads again and looks around "as if he expected to hear the deciding word from somebody" (p. 149). At first he is greeted by silence, followed quickly by the shouts of the people in the street.

When Sonia visits his room to invite him to Marmeladov's funeral, she cannot speak without stammering: "Sonia stumbled and stopped speaking. 'I will certainly try . . . certainly,' answered Raskolnikov, . . . and he too stumbled in his speech so that he could not finish" (p. 200); he stammers again when he confronts the man who accuses him of the crime: "'Why do you . . . come to ask for me . . . and then say nothing? . . . What is all this?' Raskolnikov's voice cracked, and his words seemed unwilling to emerge clearly" (p. 231); even Svidrigaylov, who soundlessly crosses the threshold into Raskol'nikov's room, accompanied only by the droning buzz of a fly, entangles himself in words shortly after their initial meeting: "'What are you talking about,' cried Raskolnikov. 'Talking about? I really don't know . . .' murmured Svidrigaylov, candidly, seeming puzzled himself" (pp. 242-43). Later, angry at Luzhin's attempt to frame Sonia, Raskol'nikov advances toward him menacingly: "'Not a word! Not a movement!' exclaimed Raskolnikov. . . . 'Be good enough to get out! And not another word, or else. . . .'" (p. 258). When he visits Sonia in her own obliquely slanted room, he announces himself by stating "'I came to say one word'" (p. 267).²⁴

It appears that when he visits Sonia, the physical violation of Alena and Lizaveta is to be outdone by the murderer here in his attempt to violate Sonia spiritually rather than physically by mocking the words of the gospel. Dostoevsky moves carefully in writing this section because the censor (a traditional voice of authority) initially rejected the chapter as blasphemous. Moreover, his intention, I suspect, is no less than to enflesh the word, to incarnate the language of Christ through memory and utterance. Sonia, moreover, is fully

24. Harriet Murav is particularly insightful in her section of the book dealing with the visitation, pointing out that "the family from whom she rents her room suffer from speech defects. The children are 'tongue-tied' (*kosnoiazchnye*) and the landlord stutters" (*Holy Foolishness*, pp. 67ff).

conscious of the power of her words either to move his soul towards salvation and forgiveness or into despair and perhaps suicide.²⁵ What can we add, therefore, about her relation to oral speech even while Raskol'nikov has been intent on uttering a new word himself?²⁶

Sophia and the Word

First of all, Sonia serves as an image of Sophia; she may be understood within the tradition of Orthodox theology as an intermediary, so to speak, between the creator and the cosmos; as such, she negotiates the boundary or threshold between God and the world. This relationship is given to us in Sophia primarily through scripture, according to Sergei Bulgakov.²⁷ She embodies the attributes of eros, of love, of binding together; in her capacity as a mediator, Sophia also "restores the feminine element to creation and the divine. . . . Through her begins the process of the resacralization of nature and the cosmos, of reconnecting humanity to God. . ." (p. xviii). Given her embodiment in the figure of Sonia Marmeladov, Raskol'nikov, though certainly one of the most fully-drawn and unique characters in literature, is himself nonetheless a type, or an archetype, of intellection demonically folded in on itself. He sees himself as the source of moral superiority.

But specifically to our interest in Sonia/Sophia's connection to language and to the incarnate word, the theologian Bulgakov discloses how she is a manifestation of God's Wisdom (*Ousia*) and His Glory. In his discussion he observes that while Sophia is *not* the word of God, who is Christ, she is nonetheless the *wisdom* of God's word; said another way, and within the Orthodox tradition, she is the "content of divine thought . . . of the Word in the form of Sophia, or divine wisdom."²⁸ She is, Bulgakov observes, "the Word of all words" as it is *spoken*: "This Word spoken constitutes part of the hypostatic life of the Logos in His *Ousia* [Wisdom]. Furthermore, The words of the Word in themselves possess reason and life. They are, as it were, certain intelligible essences. . . . The Logos comprises the ideal content of Sophia. . . ."²⁹ Caitlin Matthews adds that Sophia is "both World-Soul and

25. It is commonly known through *The Notebooks for "Crime and Punishment"* that at one point Dostoevsky planned for Raskol'nikov to do just that: "The End of the Novel. Raskolnikov goes to shoot himself." Translated and edited by Edward Wasiolek (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1967), p. 243.

26. In her very deft reading of utterance and silence, Laura Curtis ("Raskolnikov's Sexuality") offers a fine psychoanalytic reading of the spatial dimensions of outside and inside that implicates language and words being brought forth from within a person out to the world

→ (*Literature and Psychology*, 36, Nos. 1 and 2 [1991], 88-105).

27. *Sophia: The Wisdom of God* (Hudson, NY: Lindisfarne Press, 1993), p. xvi.

28. *Ibid.*, pp. 40-41.

29. *Ibid.*, pp. 44-45.

bride of the Logos”³⁰ who, though pursued, beaten and ravaged, nonetheless takes all of the world into her. Sonia certainly reflects this role in the novel, especially in Siberia where she is referred to by the prisoners as their little mother.³¹ Sophia’s relation to matter, to language, to the earth “shows us that ourselves separate from the Earth is a delusion.”³² Robert Sardello continues this insight in writing of Sophia “who stands as the world soul, she through whom everything in the outer world has qualities of interiority. . . . She is ever faithful to the world’s matter and works for “renewal and regeneration of the material world.”³³

From such a history of Sophia we can deduce that within the poetics of the novel, and immured by his idea, a principle, an abstraction, Raskol’nikov effectively severs himself from matter and suggests that it no longer has substantial meaning for him. In such a disposition he is able to define Alena Ivanovna as a louse, or a principle, and not a human being. As he tries to connect his thoughts and actions together rationally and abstractly, he finally admits to himself in an uttered interior self-confession: ““The old woman was only a symptom of my illness. . . . I wanted to overstep all restrictions as quickly as possible. . . . I killed not a human being but a principle! Yes, I killed a principle, but as for surmounting the barriers, I did not do that; I remained on this side. . . .” (p. 233).³⁴ His spoken self-confession is the first indication that Raskol’nikov realizes the failure of an idea that has held him hostage from conception through its execution; with this private admission he slowly makes his way to Sonia’s rooms where, in three successive visits, he begins to extricate himself, through oral utterances, from his fixed idea and slowly embraces the Word that she narrates to him. His authentic freedom, therefore, comes through his oral confession, his admission that his actions were wrong and through his willingness *to listen* to the scripture uttered by Sonia. He confirms Razumikhin’s theory of *vran’io*, that in search-

30. *Sophia — Goddess of Wisdom: The Divine Feminine From Black Goddess to World-Soul* (New York: HarperCollins, 1992), p. 296.

31. “When she met a party of prisoners on their way to work, they would all take off their caps and bow to her. ‘Little mother, Sofya Semenovna, you are our kind, affectionate mother.’ . . .” *Crime and Punishment*, p. 461.

32. *Sophia: Goddess of Wisdom*, p. 323.

33. *Facing the World with Soul: The Reimagination of Modern Life* (Hudson, NY: Lindisfarne Press, 1992), p. 16. Sardello focuses on the imagination of Sophia and adds significantly to the more theological images of Sophia of Bulgakov and Matthews.

34. *Crime and Punishment*, p. 233. His image of Napoleon, which he mentions just before this passage (“Does a Napoleon crawl under an old woman’s bed?” p. 232) reveals, for Joseph Frank, “the incarnation of absolute ruthless despotic power . . . that haunts Raskol’nikov’s imagination” (“The Background of *Crime and Punishment*,” in *Through the Russian Prism: Essays on Literature and Culture*, p. 127).

ing through a series of false words he is led to the truth of the lies formulated early in his own written language.³⁵

The essential quality of his *metanoia*, however, is that it must occur not through written but through spoken words. Nothing less will liberate him from his own fixation. From there he will disclose his own feelings publicly, beginning with her. Of course he is unaware that Svidrigailov, as a marginal audience, overhears the entire conversation from the next room. Such is the immediacy and the public nature of orality.

The Power of the Spoken Word

It is fitting as he struggles to cross the threshold from one belief to another, and to articulate his change, what could be termed his translation from one narrative to another, from one that stars Napoleon to one that rests on the orality of Christ's speaking to the dead Lazarus to come forth, that Sonia's landlords and children, as noted, are all stammerers. They are like Raskol'nikov, who needs to learn to speak anew. He questions her: "Aren't they stammerers or something?" 'Yes, . . . he stammers and is lame besides. His wife is the same. . . . She doesn't exactly stammer, but she can't say all her words properly'" (p. 270).

As he wonders about her fierce desire for justice, he challenges all that Sonia holds sacred by mocking her with the question: "'Perhaps God does not exist,' answered Raskol'nikov, with malicious enjoyment." She begins to tremble and "tried to say something, but she could not utter a word, . . ." (p. 271). When he finds her Russian translation of the New Testament, well-worn and old lying on the chest of drawers, a gift from the murdered and pregnant Lizaveta, he asks her to read aloud the story of Lazarus.

Dostoevsky shows his deft poetic insight here when he has Raskol'nikov demand that Sonia read to him in the same way that she used to read to Lizaveta; he has effectively replaced her as audience, and thus makes more poignant and appropriate the story of one dead who returns to life.³⁶ In addition, Sonia's initial response is that of one who is incapable of speech: "Sonia opened the book and found the place. Her hands shook, her voice failed. Twice she tried to begin, but could not utter the first word" (p. 275). He in

35. I am indebted to Professor Gene Fitzgerald for pointing this reference out to me.

36. Two observations are relevant here: one, as Joanna Hubbs observes, Sofia is "also Mary the Merciful One, the *Umilenie*). . . , who functions as the watchful and protective mother linking the living with the dead" (*Mother Russia*), p. 106; two, as a figure reminiscent of Matrona who in Russian folklore is abused, violated and beaten, but who is nonetheless an image of the Russian soul, Sonia embodies what Hubbs calls a "mythology of maternity" (p. 237) that reinstates in the soul of Raskol'nikov the wisdom of the feminine and Mother Moist Earth, a primordial knowledge that is at the origin of the Russian folk. I believe her study of the feminine image is indispensable for a study of the nineteenth-century Russian novel.

turn senses that voicing the story of Lazarus penetrates most deeply into her own interiority, and that he was forcing her “to expose and betray all that was *her own*” (p. 275). And yet she willingly risks what is most essentially within her of value because “she had a tormenting desire to read, and read for him to hear, and read now, ‘whatever might happen afterwards’. . . . He could see all this in her eyes and in her emotional agitation. . . .” (p. 276).

The parallels to Raskol’nikov’s killing Alena here are very clear and provocative. For as the murderer earlier split open the head of the moneylender and subsequently stole from her those valuables that she kept locked away in the chest under the bed, so here he desires to pilfer what is most valuable to Sonia, that which sustains her spiritual life amidst an outer world of poverty, depravity and ridicule. Unknown to himself initially, Raskol’nikov has become not less but more like Svidrigailov in his depravity, and only the Word would seem to have the power to save him from his own despair. Sonia, who performs as midwife to a new spiritual life, knows his despair and offers him the voice of an old traditional story in order to retrieve him from the solipsism of his own ideas and self-absorbed will.

And so she reads aloud. “She mastered herself, overcame the spasm in her throat, . . . and continued the reading of the eleventh chapter of St. John” (p. 276). As she struggles with her voice uttering these *old words*, which are infinitely renewable, she looks at Raskol’nikov, who “sat listening, motionless, his elbows on the table, his eyes turned away. She read on to the thirty-second verse” (p. 276). As her voice again begins to waver, he looks towards her as she prepares, he thinks, to read ‘the unheard-of miracle’. . . . Her voice rang like a bell with the power of triumph and joy. Her eyes had grown dark, and the lines of print danced before them, but she knew the passage by heart” (p. 277).

The passage redounds with references to hearing and saying, as when, for example, ““Jesus said, Take ye away the stone” and ““Jesus saith unto her, Said I not unto thee. . . .” and ““Jesus lifted up his eyes, and said, Father, I thank thee that thou has heard me.” ““And when he thus had spoken, he cried with a loud voice, Lazarus, come forth. *And he that was dead came forth*’ (she read, loudly and exultantly, cold and trembling as though her own eyes had seen it)” (p. 277).

Abruptly, however, she stops reading and closes the book while “the candle-end had long since burned low in the twisted candlestick” in obvious anticipation of another more ominous candle that burns low in the hovel Svidrigailov rents where he dreams of the young harlot who tempts and repulses him just before his suicide. Their silence is broken after many minutes by Raskol’nikov’s admission: ““I came to say something to you”” (p. 278).

I believe this passage, which concentrates on spoken words in Sonia’s reading the Word of God, explores some fundamentally important distinc-

tions between orality and literacy that embraces Dostoevsky's fundamental conviction of the power of the spoken Word, the word enfleshed or embodied, and the place of the feminine image of Sophia in the Russian imagination. Her reading serves as an antibody to the isolating, alienating impulse of thought, writing and print over against the more communal, vocal, local and present-ness of orality. Simply put, it would be insufficient for Sonia simply to slide the New Testament passage across the table to Raskol'nikov and ask him to read it silently to himself, for there is a dynamic play on sound and orality here that I wish to explore in some detail; it appears to hold an important key element to understanding the place of the sacred in Dostoevsky's poetic theology.

The dramatic events of reading and listening that transpire in Sonia's room are meant by Dostoevsky perhaps as a rebuttal to Raskol'nikov's written essay, which Porfirii Petrovich informs him, has found its way into print. In this essay, we remember, he outlines with extreme reason his argument for "the new men," those morally superior individuals who are not bound by the moral law of the populace. One might argue that Raskol'nikov represents a kind of typographic man as distinct from Sonia who embodies the sacred sound of the incarnate word. She is much more attuned to the implications of the words, "Fides ex auditu" (Faith comes through hearing. Romans: 10:17).³⁷

Dostoevsky's skillful handling of this most important action of the novel, save for the murder itself, emphasizes the salvific power of the sacred word spoken. His insights seem to parallel poetically Ong's observation that "the interiorizing force of the oral word relates in a special way to the sacral, to the ultimate concerns of existence."³⁸ The passages cited above illustrate how Sonia, in voicing the words of Scripture that reveal the miracle of raising from the dead one who has died, seems then by analogy to have had the same effect on Raskol'nikov because now he begins to stir from the death of his own spirit and begin a journey towards new life. Within the tradition of scripture, as the words of Christ uttered towards the tomb of Lazarus physically bring him forth from his grave, so do the words of Sonia uttered towards the silent young man across from her, spiritually bring him forth from his deadly abstract idea that one can reasonably justify the right to murder another.³⁹

37. *The Presence of the Word*, p. 187.

38. *Orality and Literacy*, p. 74.

39. This cult of faith in human reason, which Raskol'nikov has been seduced by as a new intellectual, E. H. Carr outlines clearly and succinctly in his preface to N. G. Chernyshevsky's novel, *What is to be Done?*, trans. Benjamin R. Tucker (New York: Random House, 1961), pp. ix-xviii. As a manifesto of the men of science and reason, the novel was published in 1864, only a few years before *Crime and Punishment*.

Sonia's oral delivery of this passage most fully embodies the word incarnate and, though the words are not *new*, the utterance *is*. Her words gain their force as much because they are *remembered* as that they are uttered. A certain irony obtains here, for through her unwavering faith in the words of tradition, she accomplishes what Raskol'nikov was obsessed with accomplishing alone, but failing — uttering a new word.⁴⁰ The irony of his desire is that he will soon utter a new word, but it will be the words of confessing his murder to the larger community in order to retrieve in his own soul *sobornost'*, a communalism, being part of the people, the tradition and the ground of Holy Mother Russia. They will constitute not words of power, which he has hoped for, but words of humility, which he has avoided, out of fear. The critical act, for Sonia, is that Raskol'nikov admit his crime *aloud*. She brings him to that painful moment of bearing himself back into the world through spoken language confessing his violation.

But before he has the courage to utter his violation to the community, he confesses rather timidly and privately to her alone on his second visit. At this moment in speaking of his crime, he has the central revelation that will eventually bring him back to life: “‘Did I murder the old woman: I killed myself, not that old creature! There and then I murdered myself at one blow, for ever!’” (p. 354). This is his first renewed awareness that he is connected in a deeply existential way to all of humanity. When he asks her what he should do, she does not hesitate, but grabs him and insists, in language reminiscent of Lazarus’s rising: “‘Get up!’ (She seized him by the shoulder, and he stood up, looking at her almost in consternation.) ‘Go at once, this instant, stand at the cross-roads, first bow down and kiss the earth you have desecrated, then bow to the whole world, to the four corners of the earth, and say *aloud to all the world*: “I have done murder.” Then God will send you life again.’” (p. 355, italics mine).

What is crucial is that he say the words aloud for the entire community to hear. Only if the confession for the crime, which he performed privately, is given public voice, will he be redeemed through a renewed connectedness to the earth. Again, as Sophia, Sonia serves as a midwife to the man whose death she can help to reverse through the incarnate word.

Furthermore, only with the death of Svidrigailov, a suicide, who “left a few words in a notebook to say that he died in his right mind. . . .” (p. 449)

40. Such an idea can only come about, I believe, through a disconnectedness from the rest of humanity, an action that writing affords. Ong speculates that “writing establishes what has been called ‘context-free’ language, or ‘autonomous discourse,’ which cannot be directly questioned or contested as oral speech can be because it becomes detached from its author.” *Orality and Literacy*, p. 78. In writing, therefore, something of the body is lost in expression, and with it a tangible community of others.

some one hundred pages later, can Raskol'nikov be persuaded to confess his crime publicly to Il'ia Petrovich. His description here is again reminiscent of one dead who has walked from the grave: "Raskolnikov, white to the lips, walked slowly forward with a fixed stare until he reached the table, leaned his hand upon it, and tried vainly to speak; there emerged only incoherent sounds" (p. 449). Gathering himself together, he speaks, finally, "quietly and brokenly, but distinctly. *'It was I who killed the old woman and her sister, Lizaveta, with an axe, and robbed them.'* Il'ia Petrovich opened his mouth. People ran in from all sides. Raskolnikov repeated his statement. . ." (p. 450).

His utterance, which he immediately repeats, would seem to confirm what Ong has written about the act of speaking: "The truths man possesses . . . call for articulation. Only when I thus maneuver my knowledge in subject-predicate relationships can I explicitly and fully experience it to test and taste its truth."⁴¹

When Raskol'nikov carries his written idea into gesture — killing the old woman and her half-sister — he fails miserably. When he brings his idea into utterance so that it can be heard by him and others, he apprehends his idea's intrinsic failure. Such is the power and the humility, Dostoevsky wishes us to understand, of the incarnate word.

Pacifica Graduate Institute

41. *The Presence of the Word*, p. 153.

DEBORAH MARTINSEN (New York, U.S.A.)

THE SOCIOPOETICS OF VRAN'Ë

"Why do we all lie in our country, every last one of us?"
Dostoevsky, *Diary of a Writer* (21: 117)¹

Dostoevsky opens his 1873 *Diary of a Writer* article, "Nechto o vran'ë" (Something on Lying), with an interrogative that aptly exemplifies one aspect of the phenomenon he proposes to discuss — hyperbole (see epigraph). In fact, Dostoevsky employs hyperbole (one category of *vran'ë*) throughout the entire article, thereby flaunting a practice that he proceeds to denounce — a common rhetorical tactic in his *Diary*.² Furthermore, Dostoevsky employs both functions of epideictic rhetoric³ — praise and blame — by initially praising as a Russian virtue the *vran'ë* he then decries as a Russian vice. He also, as in his opening sentence, employs amplification — a rhetorical tactic particularly characteristic of epideictic rhetoric that demonstrates the rhetorician's skill or cleverness. This article will probe the nature of *vran'ë* as Dostoevsky discusses, depicts, and deploys it in both his journalism and fiction.

In his article, Dostoevsky distinguishes two kinds of lying: 1) deliberative⁴ lying, employed by scoundrels, for personal gain, and 2) *vran'ë*, employed by all Russians in public interactions, for the sake of pleasure. I refer

1. All translations of Dostoevsky are my own. References given in brackets are to volume number followed by page numbers of the *Polnoe sobranie sochinenii* (Leningrad: "Nauka," 1972-90).

2. Dostoevsky does this particularly effectively in his coverage of the Kroneberg trial. *Diary of a Writer*, February 1876. *Polnoe sobranie sochinenii*, t. 22, pp. 50-73.

3. Aristotle divided rhetoric into three kinds based on the speaker and the subject on which he speaks, the audience addressed, and the speaker's objective. The deliberative speaker either exhorts or dissuades an audience who will make judgments about the future as to whether his subject is advantageous or harmful (politics is often his realm). The judicial speaker either accuses or defends a subject before an audience who will judge whether the past actions of that subject were just or unjust (the law courts are his realm). The epideictic speaker either praises or blames a subject for its existing qualities (emphasis on the present) before an audience who is interested in the speaker's ability to present the honorable or the shameful.

4. I use the term "deliberative," which is one of Aristotle's three kinds of rhetoric, because the kind of lying that Dostoevsky refers to is a form of rhetoric aimed at achieving a goal in the future.

to the first kind of lying as *lozh'* and mention it only briefly, concentrating on *vran'ë*, the subject of Dostoevsky's article.

While Dostoevsky distinguishes between the two nouns *lozh'* (which has a strong, negative, moral charge) and *vran'ë* (which is more neutral), he uses the verb *lgat'*, which simply means "to lie," more frequently than the verb *vrat'*, which can mean "to lie, humbug, bluff, dissemble, and deceive" as well as "to blather or talk nonsense." The nouns that derive from the verb *igat'* and that are closely related to the verb *vrat'* (*lgan'ë* and *lgnut'*) Dostoevsky uses interchangeably with those derived from the verb *vrat'* (*vran''ë* and *vrun'*). In the polite society of Dostoevsky's time, the verb *igat'* was more neutral; *vrat'* was considered rude when used in adult company (though one would normally use it with children).⁵

Vran'ë can be roughly divided into two categories: 1) hyperbole and false representation, and 2) improvisation and uninformed prattle. These categories correspond to the two meanings of the verb *vrat'*: 1) "to lie" or 2) "to run off at the mouth, to blather." For Dostoevsky, the two meanings are virtually synonymous. In his article, he notes that once a person finds a listener and starts talking, "it's already impossible not to lie" [21: 118].

Vran'ë is a form of epideictic rhetoric. Speakers employ epideictic rhetoric either to praise or blame a subject for its existing qualities (emphasis on the present) before an audience interested in the speaker's rhetorical ability.⁶ As a result of this emphasis on performance, in the classical world, epideictic speeches were regarded in the same light as dramatic spectacles or athletic contests.⁷ What Dostoevsky identified as the ingenuous (*nevinnoe*) quality of liars comes from their interest in the present (the moment upon which epideictic speeches bear) and their disregard for both past and future.⁸ This differentiates them from deliberative liars, who lie consciously for personal or political gain. Dostoevsky's liars, like Khlestakov, the archetypal Russian *vrun'*,

5. This remains true today.

6. Aristotle, *On Rhetoric: A Theory of Civic Discourse*, trans., intro., notes, and appendices by George A. Kennedy (New York: Oxford Univ. Press, 1991), pp. 47-51 [bk. 1, ch. 3: 1-9].

7. Because epideictic rhetoric has a prominent performance aspect, Roman rhetoricians discredited and abandoned it. Subsequently, philosophy and dialectics appropriated rhetoric's judicial and deliberative genres, while its epideictic genre was classified with literary prose. Chaim Perelman argues that it is time to reclaim the argumentative value of the epideictic. He reasons that epideictic rhetoric forms a central part of the art of persuasion as it "strengthens the disposition toward action by increasing adherence to the values it lauds." Dostoevsky certainly exploits the argumentative potential of epideictic rhetoric; his liars do not. Chaim Perelman, *The New Rhetoric*, pp. 49-50.

8. Epideictic rhetoric can remind the audience of the past and project the future, which is what Dostoevsky does in using it. His liars, however, remain focused on the present.

lie unpremeditatively in order to represent themselves as individuals who merit honor and respect. They thus distort reality to conform to their desires.

Dostoevsky specifies three functions of *vran'ë*, all of which have positive aspects: entertainment, aesthetic effect, and mutual hospitality. Liars' verbal talents may serve to entertain others, who are thus enabled to pass the time pleasantly. Two examples of *vran'ë* that Dostoevsky cites in his article occur on trains — public spaces where strangers are brought together for extended periods of time. Such settings are ideal for the liar's talents: he is protected by anonymity and received warmly by a grateful public.

As a writer of fiction, Dostoevsky well understood how amplified stories may produce an aesthetic effect that enhances the pleasure of both liar and his interlocutor or audience:

Let anyone at all recall — hasn't he, for example, twenty or more times added to the number of versts covered by the horses transporting him, if only it was necessary to intensify the listener's pleasure. And wasn't the listener so pleased that he immediately began to convince you of a troika he knows that outraced a railroad train, and so forth, and so forth. [21: 118]

As Dostoevsky points out, a listener's aesthetic enjoyment of amplification may inspire him to further amplification — one good lie outdoes another. This leads to mutual satisfaction, which is part of Dostoevsky's final point.

Dostoevsky claims that reciprocal lying is the norm of social interaction among all Russians at all social gatherings. The unspoken rule is that one lies and allows others to lie. (I call this "the Russian social contract.") Mark Twain, in his essay on lying, praises mutually hospitable lying:

I think that all this courteous lying is a sweet and loving art, and should be cultivated. The highest perfection of politeness is only a beautiful edifice, built, from the base to the dome, of graceful and gifted forms of charitable and unselfish lying.⁹

Dostoevsky concurs, arguing that only the "righteous dullard" (*pravdivaia tupitsa*) and "heartless and hemoroidal people" (*besserdechnye i gemor-*

9. Mark Twain, "On the Decay of the Art of Lying," in *The Stolen White Elephant* (Boston: James P. Osgood, 1882), p. 220.

roidal'nye liudi), i.e., people with no creative talent and no aesthetic sense, don't accept *vran'ë* as a social norm.¹⁰

As Dostoevsky's article makes clear, the functions of entertainment, aesthetic effect and mutual hospitality are closely intertwined. These three functions of *vran'ë* also point to its nature and *locus*: *vran'ë* is an intensely social and interactive activity that largely occurs in the public sphere, i.e., those areas where personal and national identity are formed.

Dostoevsky locates the question of identity at the root of *vran'ë*. He identifies shame as one of its two primary sources: "My vse stidimsia samogo se-bia" [21: 119]. The object of shame is one's identity, i.e., who one is. Unlike guilt, whose object is one's actions, i.e., what one does, and which is associated with transgression, shame is associated with a sense of inferiority or inadequacy and a fear of exposure. Dostoevsky links lying and a sense of identity: he claims that all Russians lie because they are ashamed of their true selves and want to be other than they are. He thus argues that Russians sense a discrepancy between who they are and who they would like to be:

The second thing at which our general Russian lying hints is that we are all ashamed of ourselves. In fact, every one of us carries in him an almost innate shame of himself and of his own identity; the moment Russians are with others, they all try as quickly as possible no matter what to appear surely different from what they are in reality. Everyone hastens to assume a completely different identity. [21: 119]

In examining the intra-psychic conflict that gives rise to lying, Dostoevsky points to socio-political and metaphysical conflict as well. He dates the psychic split between private and public selves, and the subsequent rise of the national inferiority complex, to Peter's reforms.¹¹ And, in his fiction, he re-

10. Social inexperience can also contribute to intolerance. Dostoevsky points this out in *Raw Youth* where he has Versilov scold Arkadii for attempting to interrupt his landlord's tall tale: "What's the matter with you? . . . In this pitiful milieu, it's impossible to live without such stories. They have many of them. Most important — it's from their lack of self-restraint. They never learned anything, don't know anything really well, and, well, he wanted to talk about something more universal, more poetic than cards and factories. . . . Who is he anyway, this Peter Ippolitovich?

— The poorest of creatures, even unfortunate.

— You see, he, perhaps, doesn't even play cards! I repeat, by telling you this nonsense, he satisfies his love for his neighbors: he even wanted to make us happy. His patriotism is also satisfied. . ." [13: 167]

11. In his article on lying, he claims that the Petrine period also initiated an internal division in every intelligent — between his public and his private image and behavior. The Russian intelligentsia became preoccupied with appearances and began to lie to seem to be what they were not:

turns to his Biblical roots, seeing shame and the lies it spawns as the fruit of the fall.¹²

In this article, I will consider Dostoevsky's most conspicuous liars — Lebedev, Ivolgin, Lebiadkin, and Fedor Pavlovich Karamazov. They are all Russian men in their forties and fifties of equivocal social class. Their nationality, gender, age, and social status make them vulnerable to exceeding limits when they do what Dostoevsky claims everyone does — lie.

Dostoevsky reveals the connection between liars and national identity in *The Possessed*, when Lebiadkin delivers a speech in Varvara Petrovna Stavrogina's drawing room:

"Madam, — continued the captain without listening, — I perhaps would have liked to be called Ernest, but instead I am forced to bear the coarse name Ignat, — why's that, what do you think? I would have liked to be called Prince de Montbarre, but instead I am only Lebiadkin, from swan — why's that? I am a poet, madam, a poet at heart, and I could have received a thousand rubles from a publisher, but instead I am forced to live in a washtub, why, why? Madam! In my opinion, Russia is a freak of nature, nothing more!" [10: 141]

The public, that is the external appearance, the European image, is the law from Europe given once and for all. This public produces a crushing effect on every Russian: in public, he's a European, a citizen, a knight, a Republican, with a conscience and his own firmly established opinion. At home to himself, — "To hell with opinions, who cares about whippings!" [21: 124]

This last line is ambiguous and can also be translated "Hell with opinions, who cares if they whip someone!" or "Hell with opinions, who cares if they whip me!" In his discussion of lying about travel in his "Winter Notes on Summer Impressions," Dostoevsky uses the same expression (5: 54). In this article, the whipping reference is to Gogol's Pirogov, one of the heroes of Gogol's story "The Portrait." Dostoevsky reminds the reader that after Pirogov was whipped by the locksmith Schiller he went out, ate a pastry, and distinguished himself by dancing the mazurka at a name day party. Dostoevsky proclaims his lack of shame the prophecy of a genius.

In Dostoevsky's fiction, one might recall Captain Lebiadkin's feverish concern that Varvara Stavrogina understand his sister Mar'ia is not a beggar; yet at home he beats her. Lebiadkin is extremely conscious of public role playing. Once he decides to court Liza, he purchases a dress coat: "Do you understand, you ass (to Shatov), that I am in love. Look, I bought a dress coat, a dress coat for love, fifteen bucks. A captain's love requires social niceties. . ." [10: 119]. Dress coats, gloves and uniforms [*frak, perchatki, mundir*] are shorthand terms in Dostoevsky's *Notebooks* for donning a role, putting on a public image.

12. See his story, "Dream of a Ridiculous Man," in which lying is the first sin.

Lebiadkin attributes his dissatisfaction with his personal identity to the fundamental Russianness of his birth. He reveals that "innate shame of himself" which Dostoevsky claims is characteristic of all Russian liars, thus illustrating the point that the *Diary* writer was to make a few years later — that a Russian yearns to assume a foreign identity so that he will be taken for "someone who is never ashamed of himself anywhere." [21: 120]

All of Dostoevsky's fictional liars are male. Although in "Nechto o vran'ë," Dostoevsky initially charges that all Russians lie, he then exempts women. Throughout his article, but particularly at the end, he employs a common tactic of epideictic rhetoric — praise or blame by contrast. First he employs hyperbole to define men as a class of liars ("net nelgushchego russkogo mushchiny"), thus preparing the ground to set up women as paradigms of altruistic behavior (use of paradigms is a common tactic of deliberative rhetoric). What earlier Dostoevsky praised as a virtue, male liars' desire to please others (apparent altruism), he then contrasts with women's social involvement for the good of society (genuine altruism). This negative comparison also reveals the shallow narcissism of male liars' concern over their public image. While Dostoevsky contrasts men and women in his article for publicistic purposes (to hold up altruism as an ideal), he maintains the opposition in his fiction. Although neither all Dostoevsky's male characters are liars, nor are all his female characters altruists, Dostoevsky never created a female *vrun*.

All Dostoevsky's most striking liars are men in their forties and fifties. General Ivolgin and Fedor Pavlovich Karamazov are both given fifty-five years; Captain Lebiadkin is forty; and Lebedev is most likely in his late forties or early fifties. This means that Dostoevsky was their historical contemporary.¹³

Dostoevsky thus intimates his awareness of the parallels between his liars' practices and his own profession. I will elaborate on these similarities, as well as the differences, later in this article.

Dostoevsky is also keenly aware that his generation is the generation of the fathers. Of his major liars, three out of four are fathers. Dostoevsky thereby reminds his readers of the human and social consequences of this heritage of shame. While Dostoevsky and his readers may enjoy Ivolgin's lies, his sons are deeply humiliated by them. In *The Idiot*, *The Possessed* and *The Brothers Karamazov*, Dostoevsky details the devastating results, for their families and for society, of his liars' words and deeds.

13. Romantics influenced by the philosophical tradition of idealism, such as Granovskii, the prototype for Stepan Trofimovich Verkhovenskii, were also the historical contemporaries of Dostoevsky's liars. In my dissertation, "Dostoevsky and the Temptation of Rhetoric" (Columbia University, 1990), I show that Stepan Trofimovich is one of Dostoevsky's liars.

The fictional predecessor for Dostoevsky's liars is Gogol's Khlestakov, the archetypal Russian *vrun*.¹⁴ As Iurii Lotman points out in his article "Concerning Khlestakov,"¹⁵ Khlestakov is characterized by lying, by a poverty of imagination that makes him a consumer, as opposed to a generator, of romanticism,¹⁶ by a desire to escape from himself that leads him to divide the world into his own space (worthless) and foreign space (highly prized), and by a short memory that makes him incapable of complex calculation and so contributes to the "ingenuous simplicity" that Gogol' reminded his actors was so essential to Khlestakov's personality.

Finally, Dostoevsky's liars are united in their indeterminate social positions. General Ivolgin and Captain Lebiadkin are both former military men whose social status has fallen since their retirement. Lebedev is a civil servant of indeterminate, but not high, rank. And Fedor Pavlovich Karamazov is a member of the lower gentry. They are further united by their social aspirations: they all crave social recognition. Dostoevsky's liars are outsiders not by choice, but by position or birth.

The indeterminacy or fluidity of Dostoevsky's liars' social position is emblematic of the times. The 1860s and 1870s were decades of great social change in Russia. Industrialization and modernization increased Russians' mobility — both physical mobility, because of the increase in train travel (which also provided more opportunities for different groups to mingle), and social mobility. Dostoevsky's liars all seek to rise above the station to which they were born by fiscal or verbal enterprise, or both. Like Khlestakov, they divide the world "into *their own space*, which is devoid of social value, and *foreign space*, which is highly prized."¹⁷ They then direct all their energies toward penetrating that foreign, public space.

Unlike the overly self-conscious Dostoevskian underground men who withdraw, Dostoevsky's liars' desire for social recognition propels them into

14. Joseph Frank notes that in April 1860, Dostoevsky participated in some amateur theatricals organized by the Literary Fund to raise money. Dostoevsky was offered a choice of three roles in Gogol's *Revisor* [The Inspector General]. He chose the role of the postmaster Shpekin, who finally reveals that Khlestakov is not the Imperial envoy he was taken to be. Dostoevsky commented, "It's one of the most comic roles not only in Gogol' but in all of the Russian repertory, and besides, is filled with deep social significance." Joseph Frank, *Dostoevsky: The Stir of Liberation, 1860-1865* (Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1986), pp. 13-14.

15. Iurii M. Lotman, "Concerning Khlestakov," trans. Louisa Vinton, in Alexander D. and Alice Stone Nakhimovsky, eds., *The Semiotics of Russian Cultural History* (Ithaca, NY: Cornell Univ. Press, 1985), pp. 150-87.

16. Merezhkovsky corroborates this observation. He points out that Khlestakov is a literary character who imitates literature. Dmitry Merezhkovsky, "Gogol and the Devil," in Robert A. Maguire, ed. and trans., *Gogol from the Twentieth Century* (Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1974), p. 64.

17. Lotman, "Concerning Khlestakov," p. 165.

the public sphere. No Hamletian meditations impede their feverish activity of self-representation. They occupy themselves not by introspecting but by creating an image for public consumption. The potential for social mobility drives Dostoevsky's liars crazy. Their overwhelming desire for social recognition at any price generates identity crises that keep them vacillating from one extreme to another.

Two areas of psychological studies dealing with vacillations in personal identity — studies of lying and studies of shame — cast some light on Dostoevsky's liars. Research on lying has shown that there are two crucial periods for children as regards lying: 1) ages three or four, when children become capable of telling a deliberate lie; and 2) adolescence, when children challenge authority and the legitimacy of many social rules.¹⁸ Throughout childhood, children also vacillate between their conflicting desires for dependence and independence regarding their families. Adolescence further exacerbates children's susceptibility to peer pressure. Iurii Lotman observes that "As a trait of historical, and not individual psychology, lying indicates infantile tendencies in a mature person, group, or generation."¹⁹ Their adolescent-like traits — obsession with being recognized socially as an individual yet accepted as a conforming member of a group, revolt against authority, and focus on the immediate present — may contribute to making Dostoevsky's liars so simultaneously appealing and exasperating.

Shame studies have shown that vacillation between self-aggrandizement and desire to merge with an ideal characterizes shame. Amplified in the context of mid-nineteenth-century Russian society, the vacillation between self-aggrandizement and desire for merger can be seen in the conflicting pulls of Westernizer and Slavophile values — autonomy and community. In the context of Dostoevsky's world view, this vacillation can be seen in a wavering between the two values systems embodied in the Russian intelligentsia and the people — a value system adopted from outside that emphasizes individuality and a native Christian value system that emphasizes togetherness. In metaphysical terms, this vacillation can be seen as the struggle between the devil and God in the human soul.

Seen in the larger context which Dostoevsky encompasses in his fiction and journalism, Dostoevsky's liars embody the national identity crisis. Dostoevsky's journalistic and fictional work prescribe some cures for the Russian divided self. On the sociopolitical level, Dostoevsky's *pochvennichestvo* pre-

18. Paul Ekman, *Why Kids Lie* (New York: Scribner's, 1988), p. 89.

19. Lotman's article mentions only the study of adolescents. The psychoanalytic view sees lying not as unique to adolescence, but as present throughout childhood. This view emphasizes the role of lying in establishing children's independence from their families. See Paul Ekman's book, cited above.

scribes a merger of the best that the intelligentsia and the people have to offer to heal the split between them. On the individual and metaphysical levels, Dostoevsky has Zosima, a spiritual healer, diagnose shame as the disease ravaging Fedor Pavlovich's psyche and soul. Like Dostoevsky the journalist in his 1873 article, Zosima the elder prescribes truth as the cure.

While Dostoevsky clearly saw the parallels between his own profession and the activity of his liars, examining the differences between fiction and *vran'ë* yield insight into the nature of *vran'ë* and Dostoevsky's concern about it.²⁰

Like fiction, *vran'ë* is the expression of a powerful psychic energy. In both his journalistic article and his fiction, Dostoevsky describes *vran'ë* as a fundamental human activity. Taking his cue from the philosophers, Dostoevsky has Razumikhin declare: "*Vran'ë* is the single advantage humans have over all organisms. . . . I am a human being, because I lie" [6: 155]. One of Dostoevsky's most sympathetic characters thus posits fantastical verbal intercourse as the quintessential human characteristic. In this hyperbolic view,²¹ all human beings, not just fiction writers and liars, not only share the ability to communicate, but also to amplify — a characteristic that emphasizes interaction.

Nonetheless, Razumikhin qualifies his statement by differentiating between two varieties of *vran'ë*:

"Tell me your own lies, and I will kiss you. To tell one's own lies — that's almost better than someone else's truth by itself; in the first case, you're a human being, in the second, only a parrot." [6: 155]

The descriptions "telling one's own lies" and "telling someone else's truth" correspond roughly to the difference between fiction and *vran'ë*. "Telling one's own lies" seems to refer to the creative activity of an individual's imagination. Dostoevsky's liars, who, like fiction writers, add details as they retell anecdotes, use their imaginations to embroider givens. Unlike fiction writers, however, they rarely add anything original. In this, they resemble purveyors of "someone else's truth."

While "telling someone else's truth" may refer to the retelling of someone else's stories, it most aptly describes the repeating of received opinions. Liars are often purveyors of others' ideas. They tend to appeal to platitudes which both demonstrates their shallow understanding of those imbibed ideas and makes their speeches rather pedestrian. They crave to establish a positive pub-

20. Fiction is classified as epideictic rhetoric. See footnote 6.

21. The *Diary* writer is thus not Dostoevsky's first fictional creation to praise lying by employing amplification.

lic image (if not to be superior, then, as Dostoevsky says, at least "not to be stupider than anyone else" [21: 120], emphasis Dostoevsky's) and thus do not concern themselves with the content of their discourse. Unlike fiction writers, Dostoevsky's liars are completely unconcerned with moral character.

Liars and fiction writers also differ in their sources and how they use them. Dostoevsky's fiction draws on world literature and the Bible with their deep cultural roots and memories; it also draws on anecdotes and newspaper accounts. *Vran'ë* tends to draw on anecdotes and newspaper accounts. Unlike fiction which transforms its sources, however, *vran'o* is not only derivative, but superficially so. Instead of shaping sources into instruments of truth, as Dostoevsky does, his liars merely palm them off as their own experience. Consider the contrast between General Ivolgin's incorporation of the story of the lady and the lapdog (a story from *L'Independence Belge* as Nastasia Filippovna points out) into his own biography and what Dostoevsky does with the short announcement about the young woman who leapt out of a fourth floor window holding an icon.²²

Unlike fiction, *vran'ë* has no sense of measure.²³ It lacks modesty and discretion, what can be called a healthy sense of shame. General Ivolgin, while telling Prince Myshkin about how he served as Napoleon's page boy and confidant, gets carried away: "'O Prince!' cried the general, so intoxicated by his own story that perhaps he was unable to stop short of even the most extreme indiscretions. . ." [8: 416]. In crossing the boundary of discretion, General Ivolgin violates the social norm that allows for a certain amount of hyperbole. He thus makes himself vulnerable to public exposure. Myshkin understands and is placed in a no-win situation:

He also understood that the old man had been transported by the ecstasy of his success. Nonetheless, he sensed that he was one of that order of liars, who, though they lie to voluptuousness and even to self-oblivion, still, at the very height of their ecstasy, suspect all the same that they will not be believed, that they can not be believed. In the present situation, the old man might come to himself, be endlessly shamed, suspect the Prince of limitless compassion for him, and be offended. [8: 418]

22. See "Krotkaia," *Diary of a Writer*, November 1876.

23. Martin Amis dismisses the charge that Nabokov "got carried away" while writing *Lolita*: "Great writers, however, never get carried away. Even pretty average writers never get carried away." Martin Amis, "Lolita Reconsidered," *The Atlantic*, 270, No. 3 (Sept. 1992), 110-11.

One of the functions of shame is to protect the individual from overexposure.²⁴ Transgressing social norms places both transgressor and witnesses into an awkward position: when norms are violated, behavior can no longer follow socially prescribed rules automatically. Ivolgin exposes himself as a liar and is thus bound to be overwhelmed by shame. This is part of the liar's dilemma — in order to create an acceptable, and perhaps even praiseworthy public persona, the liar must expose himself to public scrutiny. However, when the liar exceeds the accepted limits for lying in public, he overexposes himself. He must then protect his fragile, overexposed self in other ways. In the example cited above, Ivolgin first covers his face and leaves the room; later he breaks off relations with the Prince.

Vran'ë and fiction differ most greatly in their epistemological orientation. Fiction is concerned with deep truths; it takes truth or higher truths as its measure. *Vran'ë*, on the other hand, is not concerned with truth at all. In his 1873 article, Dostoevsky both notes the liar's "scorn for facts" [21: 122] and unveils Russians' lack of respect for truth:

. . . we, Russians, fear truth most of all, that is we don't fear it, if you like, but we constantly consider that truth is something too boring and prosaic for us, we constantly avoid it, and, in the end, have made it one of the most unusual and rare things in our Russian world (I'm not talking about newspapers). Consequently, the axiom that truth is more poetic than anything else in the world, especially in its pure form, has been completely lost to us. . . . In Russia truth almost always has a completely fantastic nature. [21: 119]

The American philosopher, Harry Frankfurt, in an article entitled "On Bullshit," argues that bullshit is more harmful than an outright lie, because an outright liar always takes truth as a standard and deviates from it consciously. Bullshitters like Dostoevsky's liars, however, disregard the truth entirely.

Dostoevsky's insight that *vran'ë* disregards the truth lies behind his journalistic condemnation of it as harmful to Russian society. It is probably also what motivates Dostoevsky's three major fictional anti-*vran'ë* scenes: one in *The Idiot*, one in *The Possessed*, and one in *The Brothers Karamazov*.

In *The Idiot*, Ivolgin claims that he asked Napoleon to write in his little sister's album as his farewell present. Napoleon then inscribed the following line: "Ne mentez jamais!" This doubly fictional advice given by an historical

24. Leon Wurmser, in *The Mask of Shame* (Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1981), p. 65, states that ". . . shame guards the separate, private self with its boundaries and prevents intrusion and merger. It guarantees the self's integrity. . . . More specifically, it shields the self against overexposure and intrusive curiosity."

master of deliberative lying²⁵ to a fictional liar represents Ivolgin's semiconscious knowledge of his own major shortcoming.²⁶

In *The Possessed*, the anti-*vran'ë* scene takes the privileged position of a deathbed confession. Stepan Trofimovich Verkhovenskii confesses, "My friend, I have been lying all my life. Even when I was speaking the truth. I never spoke for truth's sake, but only for my own. I did know it before this, but I only see it now. . . ." [10: 497] He concludes, "The hardest thing in life is to live and not lie . . . and . . . not to believe one's own lies. . . ." [10: 497] Dostoevsky's most conscious aesthete thus identifies lying with self-deception and points to its consequences. In protecting one's created self-image, one loses the ability to distinguish between the real self (for Dostoevsky the locus of the moral self) and the public persona. One thus loses the ability to act morally and altruistically — for the good of others.

In *The Brothers Karamazov*, the elder Zosima links lying to shame and shame to identity. First he counsels Fedor Pavlovich Karamazov, "not to be so ashamed of yourself, for all of this (his buffoonery) comes from that." [14: 40] Shortly thereafter, he tells Fedor Pavlovich, "You yourself have known for a long time what you must do . . . refrain from drunkenness and from verbal licentiousness. . . . The important thing, the most important thing, is not to lie." Fedor Pavlovich asks for a clarification, "You mean about Diderot?"

Zosima replies:

"No, not about Diderot. The important thing is not to lie to yourself. The person who lies to himself and who listens to his own lies gets to the point where he cannot distinguish the truth either in himself or around him and consequently he loses respect for himself and for others. Respecting no one, he ceases to love, and, having no love, in order to occupy and amuse himself, he gives himself up to passions and coarse pleasures and becomes a beast in his vices, and all of this comes from endless lying to others and to himself." [14: 40-41]

By condoning the Diderot anecdote, Zosima distinguishes between the *vran'ë* that constitutes the Russian social contract, which has entertainment and aesthetic value and occurs in the public sphere, and lying to oneself, which involves self-deception. He claims that lying to oneself (a private activity) has

25. In discussion at the Eighth International Dostoevsky Society conference in Oslo, I. L. Volgin noted that Napoleon is one of only two historical persons who make their way into Dostoevsky's fiction.

26. This scene also exemplifies Dostoevsky's self-conscious reference to the Quixotic play between fiction and reality that runs throughout his novel.

harmful ramifications in the public sphere. Once one starts to lie to oneself, one lies to others. Lying thus leads the liar away from self-knowledge. It undermines the mutual trust and respect necessary for the development of community. And it obfuscates the truth, so that the liar loses all sense of his connection to others and thus to God.

In this scene, Zosima uses the noun *lozh'* even while describing a variety of *vran'ë*:

"He who lies to himself takes offense before all others. Taking offense is very pleasant sometimes, isn't it? And yet the person knows that no one offended him, that he himself *fabricated* the offense and *lied for effect, exaggerated in order to paint a picture, became attached to the words and made a mountain out of a molehill* — he knows that, and yet he's the first to take offense." [14: 41] (emphasis mine)

Like *vran'ë*, the discourse that Zosima describes has the self as its object, involves exaggeration for the sake of effect, and intoxicates the speaker to the point where he loses all sense of measure. In his article, Dostoevsky notes that once a liar begins to lie and feels a certain success, he then incorporates the story into his biography, "and does so with a perfectly clean conscience, because he himself believes it completely; in fact, sometimes it would be unnatural not to believe it." [21: 119] The danger, as Zosima points out, lies in fabricating stories that can harm others. By describing the mechanics of *vran'ë* with the term *lozh'*, Zosima points to the slippery slope whereby the relatively venal *vran'ë* can become a serious moral transgression.

Dostoevsky employs epideictic rhetoric to both praise and condemn another form of epideictic rhetoric — *vran'ë*. By contrasting his use of epideictic rhetoric with that of his liars', we can further illuminate the nature of both forms. In both his journalism and fiction, Dostoevsky portrays the positive and negative aspects of *vran'ë*. He thus uses both characteristic approaches of the epideictic genre: he praises *vran'ë* directly and condemns it outright. Most frequently, however, he works by indirection, employing another maneuver characteristic of the genre: he condemns *vran'ë* by contrasting it to opposing virtues. When he extols women's altruism in his article, he employs a variant of that tactic: he praises the virtue, thereby condemning the vice.

Instances of straight praise for *vran'ë* drawn from Dostoevsky's 1873 article include the descriptions of polite lies that constitute all social interaction. His article also commends *vran'ë* as a cure for illness (anticipating Freud). In *Raw Youth*, Dostoevsky provides an example of *vran'ë* that serves to enhance

group identity.²⁷ A decade earlier, Razumikhin, in *Crime and Punishment*, lauded *vran'ë* as a seeking discourse:

"Nonsense! I love when people lie. Lying is the unique advantage humans have over all organisms. Lie — and you'll get to the truth! I am a human being, because I lie. Not a single truth has been attained without fourteen, or perhaps one hundred fourteen lies preceding it; we can't lie with our minds!" [6: 155]

Razumikhin's last point reveals an essential characteristic of *vran'ë*: it originates not in ratiocination, but in desire. In Razumikhin's account, lying originates in metaphysical desire. People lie because they seek truth, an abstract concept, by means of language, which has inherent limitations. Their lies thus represent their battle with language, their struggle to find the right words to describe an elusive concept.

In Dostoevsky's later accounts, *vran'ë* remains rooted in desire, but not in metaphysical desire. In portraying liars and exposing their desires, Dostoevsky reveals negative aspects of *vran'ë*. Dostoevsky's liars follow the Khlestakovian model, and their desires are as concrete, and as inconsequential, as his. Like Khlestakov, Dostoevsky's liars disregard truth altogether. Instead, they seek material well-being: they want the respect, honor, and material appurtenances that derive from a good social position. Like Khlestakov, they are more interested in appearing successful than in actually being so. Likewise, they want to be liked and respected, yet are entirely unconcerned with having the virtues that would make them so.²⁸

Khlestakov embodies other important negative aspects of *vran'ë*: its potential for mindlessness (*legkomyslie*), boundlessness (*bezbrezhnost'*), and self-

27. *Raw Youth* [13: 165-68]. Versilov's landlord tells a story about a boulder in the road that Russian peasants inexpensively levelled overnight after English engineers estimated a long and costly procedure. Arkadii objects that the boulder is still there. Versilov admonishes him to be more charitable, to allow the landlord the pleasure of both telling his story and indulging his patriotism.

Such anecdotes are similar to tall tales, which often have many variants and serve to promote or reinforce group identity. (Carolyn S. Brown, *The Tall Tale in American Folklore and Literature* [Knoxville: Univ. of Tennessee Press, 1987], pp. 22, 33.)

28. To make this point in his article, Dostoevsky uses a common tactic of epideictic rhetoric — comparison with famous people. Arguing that upper-class Russians under no circumstances will admit another's intellectual superiority, he proposes the example of a Russian who hasn't even finished high school meeting the German chemist Leibich on a train. The Russian engages him in a discussion of chemistry, "knowing about chemistry only the word 'chemistry.' He would astonish Leibich, of course, but — who knows — in the eyes of his audience he might, perhaps, be the victor." [21: 121] This, of course, is an example of negative comparison.

centeredness. In pointing out these harmful potentials in his article, Dostoevsky advocates their positive opposites: mindfulness, self-control, and altruism.

Dostoevsky further reveals himself as a master of epideictic rhetoric by exploiting its deliberative potential. Unlike his liars, Dostoevsky always establishes a context, reminding his audience of the past and projecting the future. The most important difference between Dostoevsky's rhetoric and that of his liars, however, is found in their goals. Liars amplify givens for self-enhancement — to win their audience's admiration. Though Dostoevsky parades his rhetorical talent, he wants to raise the level of Russian self-awareness.

Dostoevsky elevates his readers' self-awareness by setting up a series of propositions with which we identify. First he declares that all Russians are liars and cites numerous examples of amplification that are transparently universal. Not only would it be hard to think of someone who doesn't amplify on occasion, but we must also admit our own complicity in this practice. Dostoevsky sweetens this identification by lauding the generosity of spirit as well as the aesthetic sense that moves us to lie in this manner.

Dostoevsky's next major proposition has a dual thrust. In declaring that all Russians are ashamed of themselves, Dostoevsky touches on universal as well as specific historical grounds. On the mythical level, the human sense of shame originated in the Garden of Eden. On the national level, Dostoevsky argues that the Russian sense of national shame originated in the Petrine period. As Dostoevsky well knows, however, shame functions both positively as well as negatively. While shame may lead to excess (as Dostoevsky amply details), it may also activate self-consciousness and thereby act as a constraint. Dostoevsky's article intensifies his readers' self-awareness by compelling us to recognize our own *vran'o* and sense of shame. By differentiating between varieties of *vran'ë* — condoning hyperbole and condemning blather — and by extolling women as paradigms of truthfulness and altruism, Dostoevsky shames his readers into identifying with his own ideals, thereby influencing our future behavior.

Dostoevsky thus uses the very subjects of his article — *vran'ë*, shame, and truth — to increase his readers' self-awareness by forcing us to define our relation to all three. By outperforming his liars in the same genre of rhetoric, Dostoevsky demonstrates that the shortcomings of *vran'ë* as a rhetorical form (a tendency to excess, a disregard for truth, and a self-centered purpose) derive from its lack of the virtues necessary for truly effective rhetoric (a sense of moderation, truth, and purpose). Dostoevsky thus proves the moral of his article: self-awareness enhances performance.

SOPHIE OLLIVIER (Talence, France)

CLAUDEL ET DOSTOEVSKI

Si la relation que Gide a entretenue avec Dostoevski a constitué un champ de recherche largement exploré il n'en est pas de même pour le sujet qui nous concerne. Il faut toutefois citer Jean-Louis Backès, qui lui consacre des pages pénétrantes dans sa thèse inédite sur "Dostoevski en France" (1971), ainsi que Jean Richer et Jacques Madaule, l'auteur du *Christianisme de Dostoevski*, qui ont traité ce sujet lors d'un colloque tenu à Nice en 1974 sur "Dostoevski et les lettres françaises".

L'œuvre de Claudel contient de nombreuses réflexions sur Dostoevski: le *Journal* de 1919, 1923, 1924, 1937, 1942, 1952, les lettres adressées à Jacques Rivière, Robert Mallet, Maurice Barrès, les deux lettres adressées à Gide, l'une en 1908 lors de la parution de l'essai de Gide "Dostoevski d'après sa correspondance" la deuxième en 1923 lors de la parution du livre de Gide sur Dostoevski, et enfin les entretiens (le 4ème et le 5ème) avec Jean Amrouche, radioffusés en 1950 et publiés dans *Mémoires improvisés* en 1954. Citons encore le discours prononcé par Claudel en 1935 pour une célébration de Victor Hugo.

Claudel a maintes fois souligné l'influence déterminante qu'a exercée sur lui Dostoevski dans sa jeunesse, le rôle de premier plan que celui-ci a joué dans son apprentissage spirituel et littéraire. Dans la lettre qu'il écrit à Gide en 1923 Claudel fait une déclaration essentielle à la compréhension de ses rapports avec Dostoevski. Ce dernier lui a "rapporté la croix du fond du cloaque renanien et des marécages du 19ème siècle".¹ Durant les années 80 Claudel avait adhéré au positivisme scientifique de la fin du siècle. Renan avait été son professeur au lycée Louis-le-Grand et, le 7 août 1883, durant la distribution des prix, avait couronné son élève. Toutefois, le rationalisme scientiste auquel il adhère intellectuellement ne le satisfait pas et lui semble "fort triste et ennuyeux"². Comme bon nombre de ses condisciples, il tient la philosophie matérialiste responsable du pessimisme et du désenchantement qui régnait en cette fin de siècle et qu'il éprouvait profondément lui-même. Plus tard il verra dans le livre de Gide *Paludes* (1895) "le document le plus complet" sur cette époque (lettre à Gide du 12 mai 1900).

1. Paul Claudel, *Correspondance avec André Gide* (Paris: Gallimard, 1959). Lettre du 29 juillet 1923, p. 239. Le sigle adopté pour cet ouvrage sera : CG..

2. Claudel, *Oeuvres en prose* (Paris: "La Pléiade", 1965), p. 1009.

C'est alors qu'il est dans un état de désespoir immense que survient en juin 1886 la découverte des *Illuminations* de Rimbaud et, le 25 décembre de la même année, la révélation du surnaturel à Notre Dame. De 1886 à 1893, date à laquelle prend fin son apprentissage, Claudel fait de grandes lectures. Elles l'aident dans son combat contre "le stupide 19ème siècle". La lecture de Rimbaud reste "l'événement capital". Mais d'autres écrivains approfondissent la fissure ouverte par Rimbaud "dans le bâton matérialiste". Avec Shakespeare, Eschyle, Dante Dostoevski est de ceux-là. Si Rimbaud l'a éveillé à la vie morale et poétique Dostoevski restera pour lui un maître : "Dostoevski est un des hommes que j'ai le plus étudiés à l'époque de ma crise de formation et qui m'ont le plus soutenu et consolé."³, écrit-il à Gide.

Ce n'est pas par hasard que Claudel découvre Dostoevski en 1886. C'est l'époque où de Vogüé fait connaître au public français les grands romanciers russes⁴ et exalte une littérature qui lui paraît apporter un peu d'âme à une France matérialiste. Mais la préférence accordée à Dostoevski par Claudel situe celui-ci à contre-courant. Tout à fait indifférent à Tolstoï dont les œuvres connaissent un succès foudroyant, Claudel se réjouit, lorsque paraît l'essai de Gide en 1908, de "cet hommage à ce grand écrivain que le succès de l'encombrant et bruyant Tolstoï a heureusement réservé jusqu'ici au petit nombre".⁵

Les commentateurs se sont attachés à montrer les liens qui unissent la pensée religieuse de Claudel à celle de Dostoevski. On voit entre eux une parenté, une affinité. C'est ainsi que, pour Madaule, Claudel a "communié avec ce qu'il trouvait en Dostoevski de plus intime, avec la question même qu'il lui semblait que, dans ses œuvres romanesques, l'écrivain russe n'avait jamais cessé de poser, celle du mal, de la possibilité du mal."⁶ Pour Jean Richer Claudel a tiré une leçon de l'œuvre de Dostoevski : ". . . ce que Claudel admire chez Dostoevski, ce qu'il essaye d'imiter ou tout au moins dont il s'inspire, c'est l'admirable sens de la complexité humaine, de la co-existence chez l'homme de tendances ou d'aspirations contradictoires. . ."⁷ Il est certain qu'il s'est produit une rencontre capitale qui a permis à Claudel de se regarder en regardant Dostoevski. Il a très bien perçu l'attaque virulente lancée par Dostoevski contre le rationalisme et le déterminisme et il a profondément aimé l'écrivain russe pour son exaltation de ces valeurs spirituelles

3. *CG*, p. 85.

4. A notre connaissance, Claudel n'a jamais mentionné *Le Roman Russe* de Vogüé, paru en juin 1886. La première traduction de Dostoevsky en France date de 1884.

5. *CG*, p. 85.

6. *Dostoevski et les Lettres françaises*, Actes du Colloque de Nice, mai 1974 (Nice: Centre du XXème siècle, 1981), p. 103.

7. *Ibid.*, pp. 113-14.

dont il estimait totalement dépourvu son siècle finissant.

L'essai de Gide, "un magnifique morceau de critique", ainsi que son livre, "un des meilleurs que vous ayez écrit", produisent une forte impression sur Claudel. "Il y a quelque chose de musical dans votre talent et vous vous déplacez au milieu de cette partition difficile avec l'aisance d'un parfait virtuose": écrit-il dans sa lettre de 1923. Il félicite Gide d'avoir vu que Dostoevski "n'était ni un barbare ni un malade", ni un homme "méchant" ou "perverse" mais "un homme de cœur, un homme torturé par l'impitoyable interrogation d'en haut", un homme qui "a souffert", et "a aimé".⁸ Toutefois, malgré les louanges, la polémique entre les deux écrivains est manifeste, notamment en 1923 lorsque, après la crise spirituelle et morale des années 1916-1919, Gide, attiré un moment par le catholicisme auquel étaient retournés ses amis d'autrefois, affirme un humanisme résolu, et Claudel sait qu'il ne peut plus l'attirer dans son camp. Claudel n'a pu rester insensible aux "pointes" lancées contre le catholicisme par Gide qui se réjouissait que Dostoevski fût chrétien et non catholique, opposant ouvertement christianisme et catholicisme. Sans nul doute Gide avait été ravi de l'hostilité manifestée par Dostoevski à l'égard de l'Eglise catholique. Claudel le sent bien et lui répond en la défendant passionnément.

On a en général minimisé l'attitude polémique de Claudel à l'égard de Dostoevski. Il est vrai qu'il traite les attaques de Dostoevski contre l'Eglise catholique de "choses sans importance" qui "ne proviennent que du naïf enthousiasme d'un solitaire ignorant".⁹ Le reproche de domination temporelle est qualifié d'"amusant". La colère de Dostoevski devant le catholicisme lui rappelle "les convulsions des possédés que dépeint l'Evangile"¹⁰ Jacques Madaule soutient que Claudel "ne lui en veut pas du tout", qu'il "l'excuse".¹¹ Mais derrière cette attitude, quelque peu condescendante, se cache la certitude inébranlable, de la part de Claudel, de détenir la vérité, et sa défense de l'Eglise catholique, qui implique un violent refus du protestantisme et de l'orthodoxie, est dirigée aussi bien contre Dostoevski que contre Gide.

Si l'attaque contre le protestantisme n'est qu' implicite, il n'en est pas ainsi pour l'Eglise orthodoxe, que Claudel traite avec le plus grand mépris: "Quand Dostoevski ose opposer sa triste Eglise orthodoxe (qui d'ailleurs tient si grande place dans son oeuvre) à l'Eglise de Dieu, il invite tout de

8. Paul Claudel, Journal, tome II (Paris: "La Pléiade", 1969), p. 177. Claudel mentionne dans sa lettre de 1908 à Gide "un article" de Merejkovski sur Dostoevski : "...où il prétend que le fond de son caractère était la méchanceté ? C'est une vue bien injuste, mais bien profonde." CG, p. 86.

9. Ibid.

10. CG, p. 239.

11. Jacques Madaule, in: *Dostoevski et les Lettres françaises*, p. 102.

même à des comparaisons écrasantes.”¹² Le tableau manichéen brossé par Claudel comporte deux volets: d'un côté un clergé orthodoxe capable de commettre des horreurs en Pologne (Claudel fait allusion à “l'épouvantable histoire des nonnes de Minsk”), de l'autre, un clergé à la foi intrépide et inflexible” qui accomplit” les œuvres du renoncement héroïque, de la charité passionnée”. L'hostilité de Claudel envers l'Eglise orthodoxe ne le cède en rien à celle de Dostoevski envers l'Eglise catholique. Claudel ignorait sans doute la grande tradition orthodoxe où s'unissent théologie et spiritualité. De plus il n'a pas vu le peu de place tenu par l'Eglise orthodoxe dans l'œuvre de Dostoevski. Les quelques prêtres qu'on peut y trouver sont présentés sous un jour négatif. Quant au père Zosima, il a été considéré comme dissident, et ses Enseignements ont été interdits par la censure ecclésiastique.¹³ Dostoevski ne révérait pas l'Eglise orthodoxe officielle bien qu'il s'en soit rapproché dans les dernières années de sa vie.

Claudel expose à Gide “la position du catholicisme”: “Ni lui ni vous ne paraissez bien comprendre la position du catholicisme. Les protestants se réfèrent à l’Evangile et nous nous référons à Jésus-Christ dont l’Evangile est le témoignage mais dont l’Eglise est la demeure. L’Evangile est le souvenir d’un mort, l’Eglise est l’habitation d’un vivant, qui continue avec nous toutes les transactions de la vie. Vous vous retournez vers un Christ historique et nous respirons un Christ ininterrompu.”¹⁴ Aussi l’Evangile ne peut-il avoir pour Claudel l’importance primordiale qu’il a pour Gide et pour Dostoevski. De plus, Claudel rejette l’idée d’un Christ russe. Seul existe à ses yeux “un Christ catholique dans une église qui n'est exclusive que parce qu'elle est universelle.” Les idées de Dostoevski sur l’Eglise catholique, qui a déformé l’image du Christ parce que, en tant qu’héritière de César, elle est devenue un Etat, sont bien connues. C'est l’Etat qui, selon lui, doit se résorber dans l’Eglise, mais en perdant ses fonctions essentielles. Claudel prône une Eglise universelle détentrice du pouvoir spirituel. Dostoevski rêve d'une Eglise universelle conçue non comme un phénomène ancré dans l'histoire mais comme une union en Christ fondée sur une foi, une soif d'amour qu'il ne trouve que dans le peuple russe, véritable “porteur de Dieu.”

Les réflexions qu'inspire à Claudel sa lecture de la “Légende du grand Inquisiteur” sont assez curieuses. Claudel aime le grand Inquisiteur dont la création prouve, selon lui, que Dostoevski avait “senti la grandeur de l’Eglise”,

12. CG, p. 239.

13. “La censure ecclésiastique, écrit Berdiaev, interdit purement et simplement l'édition spéciale des Enseignements du père Zosima et notre censure en fit autant (on ne voulait pas que cet ouvrage pût donner naissance à une nouvelle hérésie).” Nicholas Berdiaev, *Constantin Leontiev, un penseur religieux du 19ème siècle* (Paris: Desclée de Brouwer, 1938), p. 351.

14. CG, p. 239.

“bien qu'il ait eu la petitesse de lui refuser la foi”.¹⁵ Nombre de commentateurs se sont demandé de quel côté était Dostoevski. Claudel pense, semble-t-il, que Dostoevski était contre le Christ, “ce faux Christ qui vient déranger par une intervention ignorante et orgueilleuse l'ordre magnifique de la Rédemption”, un “pseudo-Christ”, un “dissipateur” qui agit en son nom et non “comme un membre de l'Eglise”.¹⁶ Claudel n'a pas vu que Dostoevski critiquait l'Eglise catholique , comme toute Eglise qui n'a pas su garder vivante l'image du Christ, et qu'il avait fait du grand Inquisiteur un allié du Diable qui tente Jésus en lui offrant le pouvoir temporel, ce pouvoir qu'exerce le grand Inquisiteur en apportant le bien-être matériel au détriment de la liberté apportée par le Christ. D'ailleurs, plus tard, en 1952, Claudel sera déçu par sa relecture des *Frères Karamazov*.

La même fascination mêlée de réticence se retrouve dans la vision claudélienne de l'art de Dostoevski. Claudel conçoit l'oeuvre de Dostoevski comme une grande question et reproche à Gide d'avoir donné “une figure statique et définitive à une crise, à la passion d'un homme qui ne cesse de changer et de fournir à l'impitoyable interrogation d'en haut toutes les réponses et tous les subterfuges dont est capable le mélange broyé d'une chair et d'une âme”.¹⁷ Phrase qui définit admirablement la quête de Dostoevski. Mais Claudel ne trouve pas chez Dostoevski le besoin d'une réponse idéologique qui selon lui se traduit par une finitude artistique. Comme il n'accepte pas la religion ou dostoievskienne du Christ, de même il n'accepte pas la dialectique sans synthèse qu'il trouve dans l'oeuvre de Dostoevski. Si, comme Gide, il ne voit dans *le Journal d'un écrivain* que des “sottises”, il distingue dans les romans, lorsque Dostoevski est “sur le trépied ou sur le chevalet”, des réponses, mais elles sont “bizarres” et “toujours corrigées par une réserve”, “par quelque chose d'essentiel que Dostoevski s'est obstiné à taire et qui a été jusqu'à la fin sa torture”. “Il n'est jamais sorti de l'état de recherches et de question.”,¹⁸ affirme Claudel.

L'art tel que le conçoit Claudel est l'expression de la lutte entre la raison et les sentiments, la chair et l'esprit, le visible et l'invisible, mais il se doit de déchiffrer et de résoudre l'enigme de l'existence et d'offrir l'ébauche d'une

15. *Ibid.* Claudel n'avait pu encore lire la biographie de la fille de Dostoevski à cette époque. Il semble s'y référer lorsqu'il note dans son *Journal* du février 1939 : “Les ancêtres de Dostoevski étaient des catholiques uniates. Son grand-père était un prêtre marié suivant l'usage.” (Claudel, *Journal*, pp. 259-60). Il a dû aimer les affirmations d'Aimée Dostoevski selon lesquelles Dostoevski était passionnément intéressé par l'Eglise catholique parce qu'il avait des ancêtres catholiques [A. Dostoevski, *Vie de Dostoevski par sa fille* (Paris: éditions Emile-Paul Frères, 1926), pp. 335-36.]

16. *CG*, p. 86.

17. *CG*, p. 238.

18. *Ibid.*

solution. L'esthétique de Claudel est liée à la nature de sa foi. Dostoevski est resté “un enfant de l'incroyance et du doute” et toute sa vie a été tourmenté par Dieu. Après l'illumination de Noël 1896, Claudel ne s'est pas interrogé sur l'existence de Dieu. Rien n'a pu, affirme-t-il dans *Ma Conversion* (1913) ébranler sa foi. Celle-ci le conduit “sur une montagne d'où l'on voit toute la terre”¹⁹ et lui permet de façonner sa conception d'un art destiné à “chanter la gloire de Dieu”,²⁰ à célébrer l'ordonnance du monde. Claudel écrivait à Francis Jammes que “la littérature ne devrait être autre chose que de rendre tout ‘intelligible’”.²¹ La notion claudélienne de l'art suppose une réconciliation constructive, la recherche de la part de l'artiste d'une clarification tout en gardant actif le principe de contradiction. Mais, comme le soulignent certains critiques, soucieux de détruire le mythe du catholicisme claudélien “à globules rouges” (selon l'expression de Jacques Madaule), la foi de Claudel est autant source d'harmonie que de déchirement. En 1923, il est en train d'écrire *Le Soulier de satin*, et on peut se demander si les reproches adressés à Dostoevski à cette époque ne traduisent pas ses propres inquiétudes. “Le dernier mot du *Soulier de satin* n'est peut-être pas une explication, écrit Jacques Petit, mais une question”.²² Tout le théâtre de Claudel n'est-il pas l'interrogation de l'homme devant “les choses inconnues”:

“Qu'est-ce que je sais?
 Qu'est-ce que je fais?
 Qu'est-ce que j'attends?”²³

Claudel a bien saisi la nature théâtrale des romans de Dostoevski. Mais il leur reproche leur manque de finitude et d'unité. Jugeant *Les Frères Karamazov* “mal composé, plein de clichés dostoevskiens”,²⁴ il s'inquiète de sa transposition à la scène: “Qu'allait devenir cette immense oeuvre transposée dans l'espace et le temps, des feuilles accumulées du livre sur le plateau étroit

19. Lettre à François Mauriac du 25 décembre 1929 (Archives de la Société Paul Claudel), cité par Michel Lioure, *L'Esthétique dramatique de Paul Claudel* (Paris: Armand Colin, 1971) p. 39.

20. Lettre à Louis Massignon du 17 juillet 1911, cité par Lioure, p. 39.

21. Lettre à Francis Jammes du 12 août 1900, *Correspondance avec Francis Jammes et Gabriel Frizeau* (Paris: Gallimard, 1952), p. 30.

22. Claudel, *Théâtre*. Tome I (Paris: “La Pléiade”, 1968) pp. 171-72. “Je ne suis pas un artiste, je suis un homme qui répond à une question.” Claudel, *Théâtre*, Tome II [Paris: “La Pléiade”, 1965], p. 1402).

23. Jacques Petit, “Pour une explication du *Soulier de Satin*”, *Archives des Lettres modernes*, no. 58 (Minard, 1965), p. 7.

24. Claudel, *Journal*, Tome II, pp. 821-22.

et violent de la scène?”,²⁵ écrit-il à Jacques Copeau. A ses yeux, Dostoevski n'avait pas su “comment finir” et l'avait laissée en l'air. Sans doute ignorait-il que le roman devait avoir une suite. Par contre, il aime chez Dostoevski le mouvement, la dynamique, le rapport de forces, l'équilibre entre l'ordre et le désordre: “Je ne vois rien d'essentiel dans ce Russe sublime qui vous ait échappé, écrit-il à Gide, bien que vous n'ayez pas eu le temps de consacrer à l'art de Dostoevski — d'une composition si habile, si curieuse par ses vastes crescendos à la Beethoven, par sa glorification des procédés inventés par Eugène Sue et les autres épiques de la Geste Française du temps de Louis-Philippe — l'étude qu'il mériterait”.²⁶ Claudel a bien saisi la parenté de Dostoevski avec les héritiers du roman picaresque: “Et il faut croire que je n'avais pas si mauvais goût, puisque c'est en grande partie de la technique inaugurée par Eugène Sue, de sa constructism de péripéties et de crescendo, qu'est sorti, suivant son rythme essentiel, le roman de Dostoevski”.²⁷ Pour ce qui est de la comparaison entre composition romanesque et composition musicale que fait Claudel dans sa lettre à Gide de 1908 (cette comparaison avait déjà été faite par de Vogüe), on la retrouve dans son *Journal* de janvier 1937 à propos de *L'Adolescent*, qu'il découvre à cette date, et surtout dans *les Mémoires improvisés*: “Ils n'oublient rien. Il y a peut-être pour nous Français, un peu trop d'abondance, mais en même temps, un art et une unité de propos tout à fait remarquable”.²⁸ La référence à Beethoven est significative. Claudel est moins attiré chez Dostoevski par l'art contrapunctive que par le mouvement, l'accélération du temps. Ce n'est pas par hasard qu'il cite *L'Idiot* dont les deux cents premières pages représentent pour lui “un véritable chef-d'œuvre de composition qui rappelle les crescendos de Beethoven”.²⁹ Dans son ouvrage fondamental sur Dostoevski, Jacques Catteau a étudié la temporalité dans *L'Idiot* et a admirablement montré, dans le chapitre intitulé “le crescendo beethovénien de la première partie”, le mouvement irrésistible des deux cents premières pages. Gide n'a pas été insensible à l'art de Dostoevski, mais

25. Lettre à Jacques Copeau du 25 octobre 1911 in: *Cahiers Paul Claudel VI* (Paris: Gallimard, 1966), p. 63. “Il faut avouer, écrit Claudel, que votre transposition a été faite avec une habileté déconcertante..., tous les personnages sont intacts. Smerdiakov surtout est d'un relief surprenant.

On commence à donner à Dostoevski la place qui lui convient, celle d'un des plus grands poètes que l'humanité ait produits.” (*Ibid.*) Dostoevski n'avait-il pas écrit qu'une forme épique ne pouvait “trouver son équivalent dans la forme dramatique”? (Lettre à V. D. Obolenskaja, Fedor Mihajlovič Dostoevskij, *Sobranie sočinenij v tridcati tomah*, T. 29 (Leningrad, “Nauka”, 1986), p. 225).

26. CG p. 238.

27. Claudel, *Journal*, Tome II, pp. 821-22.

28. Claudel, *Oeuvres en prose*, p. 539.

29. Claudel, *Mémoires improvisés* (Paris: Gallimard, 1954), pp. 48-49.

il aime "la touffe", le clair-obscur à la Rembrandt, Claudel aime le rythme, le mouvement.

C'est encore le mouvement, la dynamique de la transformation qui l'intéresse dans la peinture des caractères dostoievkiens: "Dostoevski est l'inventeur du caractère polymorphe. C'est-à-dire que Molière ou Racine, ou les grands classiques, ont des caractères tout d'un seul tenant, tandis que Dostoevski fait une découverte en psychologie qui est l'équivalent de celle de De Vries dans le monde de l'histoire naturelle: la mutation spontanée".³⁰ Dans *L'Evolution créatrice*, Bergson a témoigné un très grand intérêt à la théorie de H. de Vries selon laquelle "les espèces passeraient par des périodes alternantes de stabilité et de transformation" et "produiraient des formes inattendues" durant la période de "mutabilité".³¹ Claudel transpose la théorie de De Vries dans le domaine littéraire et note chez Dostoevski l'apparition de l'imprévisible, la transformation d'une "crainte épouvantable" en "une espèce d'ange", due non aux procédés d'introspection des philosophes grecs ou de Proust mais à la rencontre avec l'autre. C'est ce polymorphisme qui constitue selon lui "une des grandes découvertes de Dostoevski".³² Ainsi, l'approche claudélienne de Dostoevski, qui allie les éloges à la critique, l'admiration au rejet, est très moderne par le double intérêt manifesté pour le penseur et pour l'artiste.

Il convient de nous interroger à présent sur l'impact de la pensée et de l'art de Dostoevski sur la dramaturgie de Claudel. Des rapprochements avec Dostoevski ont été faits par la critique claudélienne. J. P. Kempf et J. Petit, dans leur étude consacrée à la Trilogie de Claudel (*l'Otage*, *le Pain dur*, *le Père humilié*), voient dans le chantage au mariage que fait Turelure un souvenir de Dostoevski: "Il ne semble pas que l'on ait jamais fait ce rapprochement, assez curieux: dans *Crime et Châtiment*, Svidrigailov, amoureux de la soeur de Raskolnikov, la demande en mariage et tente d'obtenir son consentement par un chantage; si elle refuse, il révélera que son frère est un meurtrier; au cours de la scène, la jeune fille, comme dans *l'Otage*, prend un pistolet et tire sur lui, du reste sans l'atteindre. Les détails de la scène laissent penser que ce rapprochement n'est pas trop hasardé et l'admiration de Claudel pour Dostoevski fait croire qu'il avait lu ce roman".³³ Là s'arrête une comparaison peu convaincante, car Sygne finit par accepter un mariage contre nature et qui lui fait horreur et meurt, victime de son sacrifice.

Plus intéressants nous paraissent les rapprochements qui ont été faits entre *le Pain dur* et *les Frères Karamazov* dont, selon J. B. Barrère, "la plus ré-

30. *Ibid.*, p. 46.

31. Henri Bergson, *L'Evolution créatrice* (Paris: PUF, 1989), p. 64.

32. Claudel, *Mémoires improvisés*, p. 46.

33. *Archives des Lettres modernes*, no. 69 (1966), pp. 4-5.

cente lecture de Claudel pourrait dater de 1911".³⁴ G. Gadoffre retrouve la veine slave dans le personnage de la jeune Polonaise Lumir. On a noté les ressemblances entre Turelure et le vieux Karamazov: tous deux sont en effet avares et sensuels, hâbleurs et poltrons, hommes d'affaires rusés, tous deux aiment la vie et ont peur de la mort. J. Madaule rapproche les deux parricides; il trouve chez Louis le même haine du père, la même intention de le tuer. Toutefois Louis sera le successeur de son père alors que Dmitrij se rachète en acceptant humblement la souffrance. J. Barrère trouve dans la pièce de Claudel le même imbroglio que dans le roman russe: "le parricide voulu, manqué de peu, mais tout de même réalisé. Turelure meurt, comme le vieux, qui refusait aussi sa part d'héritage à son fils courtisant la même femme. Cette greffe donne un rebondissement complémentaire à l'action".³⁵

Deux thèmes communs aux deux écrivains ont retenu notre attention: celui du parricide et celui de l'argent. Le thème du parricide, qui apparaît dès les premiers drames de Claudel, est un thème obsessif dans toute son oeuvre. La récurrence de ce thème a été parfois liée à l'agressivité de Claudel à l'égard de son père. Selon certains critiques, l'inconscient désir de la mort du père prend chez Claudel des "proportions exceptionnelles"³⁶ (F. Varillon). On connaît l'abondance des interprétations psychoanalytiques de la vie et de l'oeuvre de Dostoevski. L'apport de la psychanalyse est certes fécond, mais depuis les révélations de Joseph Kranok, selon lesquelles Freud s'est servi de données biographiques erronées, il convient de se méfier des interprétations arbitraires. Il n'en demeure pas moins que l'obsession du parricide se retrouve dans l'oeuvre de Claudel et Dostoevski. Hantés par le phénomène de décomposition de la famille, les deux écrivains montrent souvent des pères dénaturés mais aussi façonnent des personnages qui, en contrepoint, incarnent le père idéal. Chez Dostoevski Makar, Zosima, Aleša. Chez Claudel Anne Vercors dont il modèlera durant quarante ans le visage "le père selon Dieu, image humaine de la paternité éternelle".³⁷ Pour Claudel comme pour Dostoevski, la paternité a un caractère sacré.

Quant à l'argent, la critique claudélienne a souligné son rôle dans les pièces de Claudel et notamment dans l'intrigue du *Pain dur*, où elle a vu une influence très nette de Dostoevski. On se souvient de l'histoire des 3.000 roubles que donne Katja à Dmitrij afin qu'il les remette à une amie et qu'il dépense avec Grušenka. Sur l'histoire des 3.000 roubles se greffe celle des 300 roubles que le vieux Karamazov a mis de côté pour Grušenka ainsi que celle des 3.000 roubles imaginaires que l'aubergiste affirme avoir vu dépenser

34. Jean-Bertrand Barrère, *Claudel. Le destin et l'oeuvre* (Paris: Société d'Édition d'enseignement supérieur, 1979), p. 160.

35. *Ibid.*, pp. 160-61.

36. François Varillon, *Claudel, Desclée de Brouwer*, 1967, p. 32.

37. *Ibid.*

par Dmitrij. Dans le *Pain dur*, écrit Claudel, "Tout tourne autour de la somme de 10.000 francs".³⁸ Louis, le fils de Toussaint Turelure et de Sygne de Coûfontaine, est le second représentant de la nouvelle génération pressée d'exploiter le capital des biens acquis à vil prix durant la période précédente. Il doit à Lumir 10.000 francs qu'elle a pris sur les fonds ("une pauvre petite caisse révolutionnaire") réservés à la libération de la Pologne, et il lui faut dix autres mille francs pour faire face à une échéance prochaine. Or sur une affaire de terrains, lors de la construction d'une ligne de chemins de fer, Turelure a emprunté la somme de 20.000 francs au banquier juif Ali Habenichts, père de Sichel, sa maîtresse. Lumir, convoitée par le vieux Toussaint qui lui promet de l'argent, pousse Louis qu'elle aime à tuer son père. En fait, c'est Sichel qui la première a eu l'idée du meurtre et a manoeuvré la jeune Polonaise. De plus, elle persuade Turelure de déshériter son fils par une reconnaissance de dette à son profit et glisse l'idée du meurtre à Louis. Dans la scène 2 de l'acte II, Lumir remet à Louis deux pistolets (l'un chargé, l'autre non) avec lesquels il doit menacer son père. La scène 3 confronte le père et le fils et se termine par la mort de ce dernier, frappé d'un arrêt du cœur. Les analogies sont manifestes. La somme d'argent cachée par Turelure (il la garde sur lui) est celle-là même dont a besoin son fils: 20.000. L'argent, comme dans l'univers de Dostoevski, ne tient pas en place. La somme de 10.000 francs passe du fonds réservé à la révolution à Lumir, de Lumir à Louis qui les destine à l'achat de terres. La somme de 20.000 francs (le double des 10.000 francs) va du banquier à Turelure, de ce dernier à Sichel. Il existe deux sommes de 10.000 francs. L'argent est donné, volé, convoité.

Le thème de la soif de l'argent était apparu très tôt dans l'œuvre de Claudel. *L'échange* est le fruit de l'expérience américaine de 1893 et 1894, "du contact maintenant pris avec la vie pratique".³⁹ Dans la société américaine décrite par Claudel "rien n'est pour rien: et "toute chose a son prix"⁴⁰: "l'or est tout; il n'est valeur que de l'or".⁴¹ Claudel découvre le pouvoir de l'argent sur le monde, sur l'âme des gens, sur leurs sentiments en Amérique, comme Dostoevski l'avait fait en France et en Angleterre. Dans le *Pain dur* Louis, beaucoup plus que Dmitrij, et Toussaint, très semblable à cet égard au vieux Karamazov, sont avides d'argent. Sichel rappelle Grušenka, qui s'était lancée avec succès dans les affaires et avait été qualifiée de "véritable juive". La soif d'argent révèle la bassesse de l'âme. L'argent est une puissance maléfique, avilissante, aliénante. Personne dans le *Pain dur* ne peut se libérer de

38. Note préparatoire au *Pain dur*. Cité par Jean-Pierre Kempf et Jacques Petit, "Etudes sur la Trilogie de Claudel", *Archives des Lettres modernes*, p. 4.

39. Claudel, *Théâtre*, Tome I, p. 1303.

40. *Ibid.*, p. 672.

41. *Ibid.*, p. 671.

son emprise. La pièce est une oeuvre noire dans laquelle triomphe le culte de l'argent. Mais dans les autres pièces apparaît l'opposition — chère à Dostoevski — entre les êtres assoiffés d'argent et ceux sur lesquels l'argent n'a pas de prise.

Le thème de l'argent est lié chez les deux écrivains au thème juif. Les Juifs sont rares dans l'œuvre de Dostoevski. De plus, la cupidité n'est pas la caractéristique des seuls Juifs: toute la société russe est dévorée par le culte du sac d'or. Dostoevski s'est défendu d'avoir voulu attaquer les Juifs: "... j'ai toujours employé le mot 'youpin' pour définir . . . une notion, une tendance, une caractéristique de l'époque." (*Journal d'un écrivain* de mars 1877).⁴² Toutefois il est évident que dans son œuvre les Juifs sont les représentants typiques de cet esprit matérialiste contre lequel il met en garde sa génération, les agents du capitalisme, les propagateurs d'un esprit opposé à l'esprit chrétien. Il faut remarquer que le vieux Karamazov, comme Turelure, est lié aux Juifs: c'est auprès des Juifs d'Odessa qu'il a appris "l'art d'amasser et d'extorquer de l'argent". Les Juifs, dans le *Pain dur*, jouent un rôle assez important. Dans ses lettres ainsi que dans son *Journal* Claudel parle du "fait juif". Sichel et son père illustrent l'émancipation religieuse et sociale des Juifs, ce mouvement par lequel ils essaient, selon l'expression de Claudel "de se fondre dans le reste de l'univers".⁴³ Habenichts se mêle aux marchands de Champagne d'Epernay et Sichel, pour qui "la porte est ouverte enfin", épouse Louis: "Le sang des Coûfontaine qui s'est déjà appuyé un Turelure; voilà tout Israël qui débouche dedans. Le nom couvre tout."⁴⁴ Or ce phénomène particulier à l'Europe occidentale des temps modernes n'intéresse pas Dostoevski. Mais — c'est là que les deux écrivains se rejoignent — le problème juif chez Claudel s'intègre à la peinture du matérialisme. Sichel représente un monde athée: "Il n'y a pas de Dieu",⁴⁵ affirme-t-elle. Le goût des affaires, la folie de la finance, des opérations boursières, des tractations financières, le développement économique du 19^e siècle (il est question dans la pièce de construction de chemins de fer, d'achats de terrain) sont les manifestations de la perte de la foi. Il est intéressant de noter le qualificatif de "possédés" dont se sert Claudel pour définir ses personnages: "Des gens complètement abandonnés à leurs passions n'ayant plus l'idée de Dieu qui les dompte et les subordonne."⁴⁶ La nudité du décor dans la pièce de Claudel symbolise la désolation d'un univers sans Dieu où le crucifix est vendu deux fois par Turelure père et fils à l'usurier juif: "Ce mur nu, ce Christ déposé, at-

42. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomah*. T. 25 (Leningrad: "Nauka", 1983), p. 75.

43. *Cahiers Paul Claudel III* (Paris: Gallimard, 1961), p. 43.

44. Claudel, *Théâtre*. Tome II, pp. 470-71.

45. *Ibid.*, p. 424.

46. J. P Kempf et J. Petit, "Etudes sur la trilogie de Claudel", p. 28.

tendant que quelqu'un l'enlève, et tout cela pendant si longtemps qui fut toute la joie et toute l'espérance de l'humanité. Maintenant descendu et déposé contre le mur. On l'a oublié là.⁴⁷ "Mais dans la dernière pièce de la Trilogie Claudel fera de Pensée, la fille de Sichel et de Louis, l'héritière du judaïsme et du christianisme. Aveugle, elle représente "les gens de l'ancienne Foi",⁴⁸ fermés "au développement de cette foi qui constitue la vérité catholique".⁴⁹ Mais le mariage spirituel de Pensée et d'Orion illustre la réconciliation entre Israël et Rome.

L'analyse des similitudes révèle non une influence mais un rapport profond entre les deux écrivains, une affinité spirituelle et artistique. Des éléments qu'on pourrait appeler "dostoevkiens" sont présents dans l'oeuvre de Claudel, l'opposition entre personnages sataniques (Turelure, Mara, don Camillo) et saints (Violaine), une composition musicale en crescendo dont *Soulier de satin* où tout est mouvement impétueux et ininterrompu présente un modèle achevé, la coexistence du grotesque et du tragique, la polyphonie des voix que Claudel veut, comme dans *L'Echange*, entendre chanter et avec lesquelles il veut coopérer, une parole conçue à la fois comme un dialogue et un monologue.. Comme Dostoevski, Claudel a été attiré par la figure biblique de Job et hanté par le problème du mal. Mais la souffrance, dont il glorifie surtout la valeur mystique, ne lui arrache pas ce cri qui résonne dans toute l'oeuvre de Dostoevski. On trouve aussi chez lui une méditation sur le Christ mort mais elle n'a pas le caractère angoisse de celle de Dostoevski. Quant au "polymorphisme" des caractères, il fait partie intégrante de son système, comme le souligne Jean Amrouche dans *Mémoires improvisés*.⁵⁰ La découverte de soi, qui est suggissement de l'imprévisible, passe par l'autre: telle est une des données essentielles de l'univers claudélienne. *Partage de Midi*, dont parle Claudel dans l'entretien consacré à Dostoevski, est l'histoire d'une rencontre fondamentale entre deux êtres où chacun détient le "secret", le "nom" de l'autre. Dans le monde dostoevskien la rencontre est le plus souvent un face à face "dans l'infini"⁵¹ qui n'aboutit qu'à un échec parce que, comme la montré de façon magistrale Bakhtin, le "je" est divisé, multiple et par là opaque, impénétrable.

La réflexion de Claudel sur Dostoevski éclaire simultanément deux œuvres immenses, incite à un parallèle qui fait ressortir les affinités entre les

47. Claudel, *Théâtre*. Tome II, pp. 470-71.

48. *Ibid.*, p. 514

49. *Mémoires improvisés*, p. 248. Dans la note de l'édition de 1918, Claudel s'excuse d'avoir traité durement les Juifs, qu'il aimait, comme il avait bien traité dans *L'Oiaige* la noblesse, qu'il méprisait. Plus tard, il déclarera que la question juive dans la pièce joue "un rôle sonore, tout superficiel et épisodique" (Claudel, *Théâtre*. Tome II, p. 1443).

50. *Mémoires improvisés*, p. 47.

51. Dostoevski, T. 10, p. 195.

deux écrivains mais aussi l'originalité de chacun d'eux. Il serait vain de chercher à entendre dans les drames de Claudel la voix de Dostoevski, comme il serait vain de vouloir entendre celle de Calderon, Lope de Vega, Entre Claudel et son maître s'est produite une rencontre par laquelle s'est modelée, s'est réalisée son esthétique.

Université Michel de Montaigne Bordeaux III

HORST-JÜRGEN GERIGK (Heidelberg, Deutschland)

DOSTOJEWSKIJS ERZÄHLTECHNIK IM ERSTEN TEIL SEINES ROMANS "DER IDIOT"

René Wellek zum 90. Geburtstag

Dostojewskijs "Idiot", ein "Roman in vier Teilen", hat als Band 8 der 30-bändigen Dostojewskij-Ausgabe (Leningrad 1973) insgesamt 506 Seiten Text. Davon entfallen genau 145 Seiten auf den ersten Teil.

Auffällig ist, daß dieser erste Teil nur einen einzigen Tag schildert, den *längsten Tag*, the longest day, den man in Dostojewskijs Werken überhaupt finden kann, wenn auch nicht von einer *Invasion* die Rede ist, es sei denn, man sieht mit der Ankunft des Fürsten Myschkin in Petersburg eine *Invasion der Wahrheit* stattfinden — was ja tatsächlich der Fall ist! Von diesem ersten Teil des Romans nun, der den längsten Tag in Dostojewskijs Werk überhaupt schildert, hat Dmitrij Tschižewskij gesagt, hier sei ein kompositioneller Wurf gelungen, "dessen Höhe der Verfasser kaum je wieder erreicht hat."¹ Kaum je wieder — solche Formulierung will nichts anderes besagen, als daß Dostojewskij sich hier auf dem Gipfel dessen befindet, was er kompositionell zu leisten imstande ist. Tschižewskijs Hinweis will uns darauf aufmerksam machen, daß wir hier Dostojewskijs Erzähltechnik auf ihrem Höhepunkt erleben. Der Terminus "Erzähltechnik" wird allerdings von Tschižewskij nicht verwendet, er spricht von der "Komposition", wie auch vor ihm Aleksandr Skaftymov von der "thematischen Komposition" (*tematičeskaja kompozicija*) dieses Romans gesprochen hat.²

Wenn ich hier den Begriff "Erzähltechnik" vorziehe, dann geschieht das allerdings nicht, um Dostojewskijs Roman "formalistisch" zu betrachten, und in der praktizierten Darstellungweise nur die "Summe von Kunstgriffen" zu sehen. Vielmehr bleibt der Begriff "Erzähltechnik" zentral auf das Dargestellte bezogen, aber so, daß das Dargestellte in seiner Darstellung, in seiner von Dostojewskij vorgenommenen Auseinanderlegung das Thema meiner Ausführungen ist.

1. Vgl. Dmitrij Tschižewskij, *Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Bd. II: *Der Realismus* (München: Fink, 1967), S. 81.

2. Vgl. Aleksandr P. Skaftymov, "Tematiceskaja kompozicija romana 'Idiot' (1924)", In Skaftymov, *Nravstvennye iskanija russkich pisatelej. Stat'i i issledovanija o russkich klassikach* (Moskau: Nauka, 1972), S. 23-87.

Diesen Gedanken hat bereits Skaftymov in seiner bahnbrechenden Arbeit von 1924 über Dostojewskij's "Idiot" in den Vordergrund gerückt (geschrieben im Winter 1922/23). Skaftymov grenzte sich damals bereits vom Formalismus der Ejchenbaum, Šklovskij und Jakobson ab und warf insbesondere Ejchenbaum vor, mit der Analyse der Kunstgriffe als solcher das Wesen der Dichtung zu verfehlten und zu verfälschen. Ich bin der gleichen Ansicht wie Skaftymov, möchte jedoch einen neuen Akzent setzen, indem ich den Begriff der "poetologischen Differenz" einführe. Unter der poetologischen Differenz verstehe ich die Differenz zwischen der innerfiktionalen (thematischen) und der außerfiktionalen (künstlerischen) Begründung eines innerfiktionalen Sachverhalts.³

Sobald ich als Leser die poetologische Differenz wahrnehme, bin ich mit Bezug auf die Welt einer Dichtung gleichzeitig "drinnen" und "draußen". Das heißt: ich verstehe die mir vom Autor präsentierte Welt zunächst so, wie sie von den Gestalten innerhalb dieser Welt verstanden wird, und danach verstehe ich diese Welt so, wie sie als solche vom Autor zum Anblick gebracht wird: als Sache, die ich immer wieder betrachten darf und soll, die so ist und nicht anders. Mit anderen Worten: Dichtung hat ihr Wesen darin, sich selber als bereits verstandene Welt zum Anblick zu bringen. Sobald uns dieser Anblick bewußt wird, sind wir in der Lage, die poetologische Differenz zu beachten. Erzähltechnik läßt sich erst als Folge der poetologischen Differenz als das betrachten, was sie in unserem Zusammenhang sein soll.

Doch werden wir konkret: Welche Aufgabe hat sich Dostojewskij im ersten Teil seines Romans "Der Idiot" gestellt? Der gesamte erste Teil, ich wiederhole es, spielt an einem einzigen Tag. Es ist, genau gesagt, Mittwoch, der 27. November 1867.⁴ Schauplatz der Handlung ist Petersburg. Dieser erste Teil hat sechzehn Kapitel. Sie schreiten in chronologischer, Folge den 27 November 1867, ab: von neun Uhr morgens bis Mitternacht.

Man beachte den ersten und letzten Satz des ersten Teils. Der erste Satz lautet: "Ende November, es war Tauwetter, eilte der Zug der Petersburg-Warschauer Eisenbahn mit Volldampf auf Petersburg zu." Und der letzte Satz des ersten Teils lautet: "Und Afanasij Iwanowitsch seufzte tief auf."⁵ Das

3. Vgl. Horst-Jürgen Gerigk, *Die Sache der Dichtung, dargestellt an Shakespeares "Hamlet", Hölderlins "Abendphantasie" und Dostojewskij's "Schuld und Sühne"* (Hürtgenwald: Guido Pressler Verlag 1991), S. 34/35.

4. Ludolf Müller weist darauf hin, daß der 27. November 1867 nach altem Stil kein Mittwoch sondern ein Montag war. Nach neuem Stil war der 27. November 1867 allerdings ein Mittwoch. Dostojewskij, der sich seinerzeit in Genf aufhielt, habe sich dadurch offensichtlich irreleiten lassen. Müllers Hinweis findet sich als Anmerkung in D. Schwarz, Th. Heckert, R. Poßlach, *Studien und Materialien zu Dostoevskij's Roman "Der Idiot"* (Tübingen: Universität, 1978), S. 60.

5. Vgl. F. M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, 30 Bde. (Leningrad: Nauka, 1972-90), Bd. 8: *Idiot*, S. 5 und S. 149.

heißt: Dostojewskij lässt seinen Roman mitten in einem schon im Gange befindlichen Geschehen beginnen und lässt den ersten Teil mitten in einer Szene enden. Es werden uns, grundsätzlich gesehen, Großaufnahmen, ja Ausschnittvergrößerungen eines laufenden Geschehens geboten. Dieses laufende Geschehen wird zwar innerhalb der gezeigten Ausschnitte im Detail geschildert, nicht aber sein Kontext. Den Zusammenhang, das Ganze, von dem der dargebotene Ausschnitt ein Teil ist, müssen wir erschließen. Durch solche für Dostojewskij typische Technik der Präsentation wird die Neugier des Lesers geweckt und dann nach Belieben befriedigt oder (zunächst einmal) unbefriedigt gelassen.

Dostojewskij arbeitet im "Idioten" mit einem imaginären Erzähler, der die Menschen und Ereignisse wie das Auge einer Kamera erfaßt. Dieser Erzähler kann nur "von außen" schildern; Gefühle, die eine Person hat, müssen sich zeigen, müssen sich äußern, damit sie erzählt werden können. Im ganzen ersten Teil wird keine Person "von innen" geschildert — etwa durch Protokollierung ihrer unausgesprochenen Gedanken (von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, die so wirken, als habe Dostojewskij nicht aufgepaßt).⁶ Im vorangehenden Roman, "Schuld und Sühne", werden uns ständig die geheimsten Gedanken Raskolnikows mitgeteilt, dies hat dort ein durchgehendes Nebeneinander von zweierlei Anführungszeichen zur Folge. Dostojewskij benutzt für die inneren Monologe Raskolnikows andere Anführungszeichen («*I togda, stalo byt', tak že budet solnce svetit'!*...» — *kak by nevznačaj mel'knulo v ume Raskol'nikova*...) als für die Dialoge (— *Davajte!* — *skazal on grubo*). Allein das Druckbild läßt also schon das andere Vorgehen Dostojewskis im "Idioten" erkennen.

Dostojewskij erzählt hier mit dem Auge einer (Film-) Kamera, die auch nur "aufnehmen" kann, was im Sichtbaren da ist. So werden Myschkin und Rogoshin vom Erzähler zunächst nur "der Blonde" (*belokuryj*) und "der Schwarzhaarige" (*černovolosyj*) genannt, bis sie sich einander vorstellen, d. h. bis ihre Namen innerfiktional *ausgesprochen* werden. Erst danach nennt sie auch der Erzähler "Myschkin" und "Rogoshin". An einigen Stellen allerdings hört der Erzähler auf, pures Auge zu sein und schiebt Erläuterungen ein, die auf die anstehende Szene vorbereiten sollen: so am Anfang des zweiten Kapitels (über General Jepantschin und seine Familie), so das ganze vierte Kapitel (über die Jepantschins, Afanasij Totzkij und Nastasja Filippowna). Diese beiden Stellen sind aber auch die einzigen (im ersten Teil), in denen der Erzähler bereits zurückliegende Ereignisse referiert — auch dies allerdings immer nur auf Grund von Hinterbringungen, von Gerüchten, auf Grund dessen, was "man" sich erzählt, was also bereits ausgesprochen vorliegt. Ansonsten wird "szenisch" erzählt. Robin Feuer Miller unterscheidet deshalb zwischen dem

6. Vgl. *Idiot*, S. 21, S. 67, S. 114.

Erzähler als Beobachter (narrator-observer) und dem Erzähler als Chronisten (narrator-chronicler).⁷

In (fast) allen Szenen ist Fürst Myschkin anwesend — nicht nur das: er wird immer wieder ganz automatisch zum Mittelpunkt. Warum? Auf diese Frage muß zweifach geantwortet werden: einmal von innerfiktionalem Standpunkt und einmal von außerfiktionalem Standpunkt. Innerfiktional gesehen, wird Myschkin zum Mittelpunkt seiner ihn jeweils umgebenden Mitmenschen, weil er durch seine distanzlose Lauterkeit auffällt. Er ist in jedem Augenblick in seiner Eigentlichkeit da. Er lebt ständig sein Selbst und nicht ein "Man-selbst". Mit George Herbert Mead wäre zu sagen: in Myschkin ist das "I" stets stärker als das "me", und deshalb fällt er in der Gesellschaft (society) auf, denn die Gesellschaft fordert immer nur das "me".⁸ Im Deutschen ist die Unterscheidung zwischen "I" und "me" nicht möglich. Ich verwende deshalb die Terminologie Martin Heideggers, der in "Sein und Zeit" zwischen dem "eigentlichen Selbst" und dem "Manselbst" unterscheidet. Es heißt dort in § 64: "Es zeigte sich, zunächst und zumeist ist das Dasein *nicht* es selbst, sondern im Manselbst verloren. Dieses ist eine existentielle Modifikation des eigentlichen Selbst."⁹ Die Diktatur des "Man" stellt den Einzelnen in die "Botmäßigkeit der Anderen". Im alltäglichen Miteinander gehört "man selbst" zu "den Anderen und verfestigt ihre Macht" (Sein und Zeit, § 27). Fürst Myschkin, so ist nun festzustellen, provoziert in den anderen ihr eigentliches Selbst, dem sie selber gar nicht gewachsen sind, indem er sein eigentliches Selbst ständig lebt. Er wird auf diese Weise zu einem Ärgernis, das "man" abzutun versucht, abzutun dadurch, daß man ihn zum "Idioten" abstempelt. Fürst Myschkin lebt bezeichnenderweise in einer ständigen Todesbewußtheit, die in höchster Seinsbewußtheit gründet. Das "Man" aber, so vermerkt Heidegger, "läßt den Mut zur Angst vor dem Tode nicht aufkommen" (Sein und Zeit, § 51).

Damit ist die Grundlage für die suggestive Wirkung, die der Fürst Myschkin auf seine Umwelt ausübt, kenntlich gemacht worden. Die Frage, warum der Fürst Myschkin ganz automatisch zum Mittelpunkt wird, wo auch immer er auftaucht, ist so von innerfiktionalem Standpunkt beantwortet worden. Sie kann aber auch auf ganz andere Weise beantwortet werden: nämlich von außerfiktionalem Standpunkt, und das heißt "poetologisch".

7. Vgl. Robin Feuer Miller, *Dostoevsky and "The Idiot": Author, Narrator, and Reader* (Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1981), S. 91 und S. 95.

8. Vgl. George Herbert Mead: *Mind, Self, and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist*. Edited and with an Introduction by Charles W. Morris (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1962), (= Works of George Herbert Mead. Vol. 1), chs. 22, 25, 27, 35.

9. Vgl. Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (Frankfurt am Main: Klostermann, 1977), (=Heidegger-Gesamtausgabe, Bd. 2), S. 420.

Von außersfiktionalen Standpunkt lautet die Antwort auf die Frage, warum der Fürst ganz automatisch zum Mittelpunkt wird, wo auch immer er auftaucht: Weil Dostojewskij die Umwelt des Fürsten Myschkin so anlegt, daß dieser sich in der Begegnung mit ihr in seinem Wesen profiliert. Erst wenn wir diese Antwort durchdenken, sehen wir Dostojewskijs Erzähltechnik. "Der Idiot" liefert uns eine *Phänomenologie der Verkennung*. Die Zeichnung des Fürsten Myschkin hat ihr Grundprinzip darin, ihn allen nur denkbaren Möglichkeiten, verkannt zu werden, auszusetzen. Der Titel des Romans muß als die *Formel der Verkennung* verstanden werden: "Der Idiot". Sein literarisches Profil erhält der Fürst Myschkin aus den von Dostojewskij systematisch ausgestalteten Möglichkeiten, verkannt zu werden.

Betrachten wir die Eingangsszene. Myschkin und Rogoshin sitzen sich, ohne sich zu kennen, gegen neun Uhr morgens im Zug gegenüber — Fensterplatz — und kommen, bevor sie Petersburg erreichen, miteinander ins Gespräch. Zwei Fremde im Zug, "Strangers on a Train", könnte man mit Patricia Highsmith sagen. Die sich entspinnende Unterhaltung zwischen den zwei jungen Männern (sie sind beide "um die sechsundzwanzig Jahre" alt) wird von einem neugierigen Zuhörer mitverfolgt: dem vierzigjährigen Beamten Lebedjew, der unverzüglich seine geschwätzigen Bemerkungen beisteuert. Durch Lebedjew wird das Medium des Geredes hergestellt. Lebedjew ist der Repräsentant des Heideggerschen "Man". Er bedient sozusagen Myschkin und Rogoshin mit seiner Neugier, ohne daß sie es wollen. Über Lebedjew vermerkt der Erzähler: "Solche Herren Alleswisser (gospoda vseznajki) trifft man zuweilen, sogar ziemlich oft, in einer gewissen Gesellschaftsschicht. Sie wissen alles, all ihr ruheloses Forschen und ihre Fähigkeiten arbeiten unaufhaltsam in eine einzige Richtung, natürlich unter Ausschluß aller lebenswichtigen Interessen und Meinungen, wie es ein Denker unserer Zeit ausdrücken würde. Daß sie 'alles wissen', gilt übrigens nur für ein ziemlich begrenztes Gebiet: wo der und der seinen Dienst tut, wer mit wem bekannt ist, was für ein Vermögen wer hat, wo er Gouverneur gewesen ist, mit wem er verheiratet ist, welche Mitgift er bekommen hat, wer sein Vetter ersten Grades ist, wer sein Vetter zweiten Grades und so weiter und so weiter, alles in dieser Art."¹⁰ Zu Neugier und Gerede, deren exemplarischer Vertreter Lebedjew ist, gehört wesensmäßig, daß "man" alles versteht, ohne wirklich Bescheid zu wissen. Bei nichts hält Lebedjew sich wirklich auf, er ist immer schon beim nächsten. Im Medium seines Geredes erscheint auch Nastasja Filippowna. Lebedjew ist es, der ihren vollen Namen zum ersten Mal nennt: Nastasja Filippowna Baraschkowa. So taucht also die weibliche Hauptgestalt des Romans aus dem Nebel des Geredes vor uns auf. "Lebedjew weiß alles", sagt er von sich selbst. Er fängt alles auf, was ihm aus dem Gespräch zwi-

10. Vgl. *Idiot*, S. 8.

schen Myschkin und Rogoshin zufällt, und verarbeitet es ganz auf seine Weise.

Die Eingangsszene im Eisenbahnabteil mit Myschkin und Rogoshin im Vordergrund, Lebedjew im Hintergrund und Nastasja Filippowna als zentralem Gegenstand der Neugier enthält bereits in nuce alles, was noch kommt. Was im weiteren Verlauf des Romans folgt, ist nichts anderes als die Entwicklung dessen, was hier noch unentfaltet, aber sich bereits entfaltend vorliegt. Sogar das sibirische Zuchthaus, das im Epilog des Romans auf Rogoshin wartet, ist in der Eingangsszene bereits als eine beschworene Realität leitmotivisch präsent, wenn auch innerfiktional nicht auf Rogoshin und Nastasja bezogen.

In Myschkin und Rogoshin stehen sich zwei Möglichkeiten eigentlichen Daseins antithetisch gegenüber: grenzenlose Nächstenliebe und grenzenlose Leidenschaft. Die Nächstenliebe gründet im reinen "Intellekt", die Leidenschaft im blinden "Willen", wobei diese beiden Begriffe im Sinne Schopenhauers verstanden werden müssen — von Dostojewskij veranschaulicht als Impotenz (Myschkin) und Vitalität (Rogoshin), als Lichtgestalt und Schwärze. Mit einem Wort: Myschkin und Rogoshin verkörpern die zwei Seiten des Menschen, seine helle und seine dunkle Seite. Und die Krankheit des Fürsten Myschkin, seine Epilepsie, erscheint wie eine Rache des "Willens" an seiner Mißachtung durch den "Intellekt".

Wenn sich auch sagen läßt, daß Myschkin und Rogoshin die zwei Seiten des Menschen veranschaulichen, seine helle und seine dunkle, so ist doch Myschkin im Konzept Dostojewskijs die Hauptgestalt: Rogoshin gibt für ihn die Kontrastfolie ab. Der helle Myschkin erscheint auf dunklem Hintergrund. Ihre Verschiedenheit, ihrer beider Individualität wird gerade dadurch herausgearbeitet, daß sie ein und derselben Frau, Nastasja Filippowna, verhaftet sind. Die Rivalität Rogoshins um die wie auch immer zu verstehende Liebe Nastasjas scheint die größte Provokation an die Adresse der unendlichen Güte Myschkins zu sein. Liegt jedoch für Myschkin hier wirklich eine Provokation vor? Die Frage ist zu verneinen, während aber umgekehrt die Existenz Myschkins für Rogoshin tatsächlich die größte Provokation bedeutet, denn Rogoshin scheut sich nicht, zu rivalisieren; er will sogar seinen Nebenbuhler erstechen, kann es aber nicht: denn angesichts des epileptischen Anfalls, den seine manifeste Mordabsicht in Myschkin auslöst, packt ihn der Schauder und er entflieht. Damit aber befinden wir uns bereits im zweiten Teil des Romans. Es soll hier nur um den ersten Teil gehen.

Die Erzähltechnik, so sei erneut betont, ist aus der poetologischen Differenz zu denken, d. h. aus der Differenz zwischen der innerfiktionalen und außerfiktionalen Begründung des innerfiktionalen Sachverhalts. Die außerfiktionale, *poetologische* Begründung eines innerfiktionalen Sachverhalts geht der innerfiktionalen, *psychologischen* Begründung dieses Sachverhalts vo-

raus, wenngleich diese bei erstmaliger Lektüre ohne jene wahrgenommen wird. Wer die poetologische Differenz denkt, sieht also den innerfiktionalen Sachverhalt im Licht einer nachträglichen Überlegung, die diesem Sachverhalt aber gerade vorausliegt, weil sie ihn überhaupt erst konstituiert hat.

Die innerfiktionale, psychologische Begründung dafür, daß Fürst Myschkin aus der Schweiz nach Petersburg reist, besteht darin, daß es ihm nun sein Gesundheitszustand erlaubt, die Heilanstalt Dr. Schneiders zu verlassen, um sich in Rußland, wo sein Pflegevater Pawlischtschew vor bereits zwei Jahren gestorben ist, um sein ganz offensichtlich beträchtliches Erbe zu kümmern. Man darf sagen: Myschkin ist als exterritoriale Unperson auf der Suche nach einer sozialen Identität in Rußland. Sein "Erbe" entgegenzunehmen, gehört mit zum Wesen dieser Suche. Er hält Ausschau nach seiner Familie. Im engeren Sinne hat er keine mehr. Als erstes will er deshalb die Generalin Jepantschina, eine entfernte Verwandte, aufsuchen, der er aus der Schweiz einen Brief geschrieben hat, ohne von ihr eine Antwort zu erhalten. Diese Informationen werden uns von Dostojewskij gleichsam auf Raten mitgeteilt; zwar erfahren wir bereits in der Eingangsszene, daß Fürst Myschkin der Generalin Jepantschina nun einen regelrechten Überraschungsbesuch machen will, wie konkret er jedoch in seiner Erbschaftsangelegenheit unterwegs ist, das kommt völlig überraschend ans Licht, als er am Ende des fünfzehnten Kapitels Nastasja Filippowna einen Heiratsantrag macht und unter dem Druck dieses Umstands ihr und allen anderen, die mit dabei sind, eröffnet, daß er ein beträchtliches Erbe zu erwarten habe, was ihm Rechtsanwalt Salaskin aus Moskau brieflich versichert habe. Den Brief hat Myschkin bei sich und weist ihn vor.

Wie aber sieht die außerfiktionale Begründung für diesen innerfiktionalen Sachverhalt aus? Myschkin hatte aus dem Ausland anzureisen, weil er in Rußland nach längerer Abwesenheit wie ein Fremder erscheinen sollte, ein Fremder, über den keinerlei Informationen vorliegen, so daß er für Mutmaßungen und Unterstellungen aller Art beliebigen Anlaß gibt. Dostojewskij will zeigen, wie Myschkin als unbeschriebenes Blatt ins Gerede kommt.¹¹

Höchstes Ziel solcher Konstruktion ist es, ein Gemeinwesen, das sich dem materiellen Egoismus verschrieben hat, mit einem sittlich absolut positiven Menschen zu konfrontieren. Der Fremde, über den man nichts weiß, wird in eine Welt hineingestellt, in der jeder über jeden alles weiß.

Anders ausgedrückt: Dostojewskij läßt uns an einem Experiment teilnehmen. Der innerfiktionale Sachverhalt mit seinen sämtlichen Details schafft die Laboratoriumsbedingungen dafür, die Reaktion des "Man" auf seinen existential-ontologischen Todfeind, das "Selbst", exemplarisch vorzuführen.

11. In dieser Hinsicht kann Johan Nilsen Nagel, die Hauptgestalt in Knut Hamsuns Roman "Mysterien" (Mysterier, 1892), mit Myschkin verglichen werden.

Dieses Selbst hat hier sein Wesen in grenzenloser Nächstenliebe, die sich in vollkommen naiver Lauterkeit äußert. Die demonstrierte Reaktion des "Man" auf das "Selbst" ist Abwehr. Im Einzelfall kann die Abwehr im voraus festliegen als unbeirrtes Vorurteil, oder sie setzt nach der Betroffenheit vom Anspruch des Selbst ein als nachträgliche Zurückweisung dieses Anspruchs unter der Herrschaft des Man, das immer schon weiß, was von jemandem zu halten ist. Das Wortfeld "Idiot" wird hier zum Lexikon der Abwehrmechanismen.

Dostojewskij geht so vor, daß er unser Vertrauen in die sittliche Integrität Myschkins immer wieder bestärkt, gleichzeitig aber immer neue Freiräume für die Verkennung Myschkins bereitstellt. Auch wir, die Leser, werden von Dostojewskij mit der Möglichkeit konfrontiert, Myschkin falsch zu deuten und die Frage zu stellen, ob er nicht in Wahrheit ein Filou ist und seine Naivität nur spielt. Diese Frage steht beispielsweise explizit während der Begegnung Myschkins mit den drei Töchtern Jepantschin im Raume, die mit ihm eine regelrechte "Narrenprobe" durchführen.¹² Und als Myschkin schließlich den Brief des Rechtsanwalts Salaskin hervorzaubert, der ihn zum Millionär designiert, sehen wir uns mit allem Nachdruck gezwungen, das Bild, das wir uns von Myschkin gemacht haben, kritisch zu überprüfen. Die Art, wie Dostojewskij seinen imaginären Erzähler einsetzt, schafft die Voraussetzung dafür, daß jederzeit Informationen auftauchen können, die dazu zwingen, einen bereits fixierten Sachverhalt in einem völlig neuen Licht zu rekapitulieren.

Es läßt sich nun sagen, worin die "Spannung" (*zanimatel'nost'*) dieses Romans ihren "Grund" hat: in der ständigen Möglichkeit, daß sich Myschkin von seiner Umwelt dazu provozieren läßt, eine "Rolle" zu übernehmen, und in der ständigen Möglichkeit seiner Umwelt, in der Begegnung mit Myschkin von der Herrschaft des "Man" befreit zu werden. Alle äußere Spannung, die Neugier des Lesers auf das, was als nächstes geschieht, gründet in dieser inneren Spannung, die sich aus der leitenden Problemstellung ergibt.

Die einzelnen Gestalten des Romans lassen eine jeweils verschiedene Nähe oder Ferne zur gesellschaftlichen Wirklichkeit des "Man" erkennen. Die drei Hauptpersonen, Myschkin, Rogoshin und Nastasja, werden von Dostojewskij als gesellschaftliche Außenseiter gekennzeichnet, als "Misfits", so könnte man sagen. Von ihnen steht Myschkin der Gesellschaft am fernsten, was in seinem schließlich Wahnsinn zum Ausdruck kommt, der ja nur die Ant-

12. Zum Begriff der "Narrenprobe" vgl. Wolfram Schmitt, "Die Darstellung der Geisteskrankheit in der Barockliteratur". In *Heilkunde und Krankheitserfahrung in der frühen Neuzeit*. Hrsg. von U. Benzenhöfer und W. Kühlmann (Tübingen: Niemeyer, 1992), S. 197-213.

wort auf eine gesellschaftliche Wirklichkeit ist, in der die Selbstlosigkeit unverstanden bleibt und keine Lebenschance hat.

Im ersten Teil des Romans wird Myschkin durch vier Akzente profiliert, durch vier Höhepunkte, die er herbeiführt: (1) durch seine Erzählung von einer Hinrichtung durch die Guillotine in Lyon, wo er als Zuschauer zugegen war (Kap. 2 und 5), (2) durch seine Erzählung von der kranken und geächteten Marie, die er in der Schweiz im Kanton Wallis kennengelernt hat (Kap. 6), (3) durch die Nicht-Reaktion auf die Ohrfeige, die er öffentlich von Ganja Iwolgin erhält (Kap. 10), und schließlich (4) durch den Heiratsantrag, den er Nastasja Filippowna innerhalb der großen Skandalszene macht, mit der der erste Teil endet (Kap. 15).

Man beachte den systematischen Zusammenhang der so gesetzten Akzente. Durch die Erzählung von der Hinrichtung in Lyon werden sowohl Myschkins Todesbewußtheit als auch seine Seinsbewußtheit deutlich, während die Erzählung von der armen Marie und ihrem Schicksal ihre Pointe in der Apologie des Kindlichen hat, in der Apologie der Welt der Kinder. Myschkin bewahrt hier das Kollektiv der Kinder vor der Korruption durch die Institutionen Schule und Kirche. Beide Erzählungen können als Myschkins Bekenntnis zum "lebendigen Leben" gesehen werden und sind antithetisch aufeinander bezogen: dem Tod des Hingerichteten steht die lebendige Zukunft der Kinder gegenüber.

Die beiden weiteren Akzente, durch die Myschkin gekennzeichnet wird, betreffen sein Handeln in der Gegenwart, genauer gesagt: sein Nicht-Handeln und sein Handeln. Er erhält eine Ohrfeige und wehrt sich nicht, und er macht Nastasja Filippowna einen Heiratsantrag, um sie aus ihrer Zwangslage zu erlösen. Myschkins Todesbewußtheit und seine Seinsbewußtheit bedingen einander und bilden das Fundament für sein altruistisches Nicht-Handeln und sein altruistisches Handeln. Nebenbei sei vermerkt, daß Myschkins Erzählung von der leidenden Marie seine Beziehung zu Nastasja Filippowna bereits in nuce vorwegnimmt und kennzeichnet.

Myschkin, Rogoshin und Nastaja Filippowna — das Verhältnis dieser drei Hauptpersonen zueinander, mit Myschkin bedeutungsmäßig an der Spitze, wird im ersten Teil des Romans dreimal gestaltet. Dreimal treten Myschkin und Rogoshin, ausgerichtet auf Nastasja, vor unseren Blick: immer unter den Augen einer neugierigen Öffentlichkeit.

Die Eingangsszene im Eisenbahnabteil läßt die Grundkonstellation der drei Hauptpersonen mit einem Schlag sichtbar werden. Nastasja ist zwar hier nicht physisch anwesend, dafür aber durch das, was von ihr gesagt wird, atmosphärisch vollkommen präsent. Rogoshin bekennt sein leidenschaftliches Engagement, Myschkin ist der mitführende Zuhörer, und Lebedjew demonstriert nichts anderes als die schamlose Neugier der omnipräsenten, ungerufenen Öffentlichkeit.

Ein zweites Mal tritt uns diese Konstellation der Hauptgestalten im zehnten Kapitel entgegen. Schauplatz ist jetzt die Wohnung der Iwolbins. Myschkin ist bereits anwesend, als Nastasja (zum ersten Mal!) auftritt, wenig später kommt Rogoshin mit seiner Horde herein (Kap. 10). So wird das Verhältnis der drei Hauptgestalten zueinander um eine weitere Drehung der Schraube vorangetrieben. Natürlich fehlt auch Lebedjew nicht.

Ein drittes Mal schließlich führt uns Dostojewskij die Troika seiner Misfits in den zwei letzten Kapiteln des ersten Teils seines Romans vor, den Kapiteln fünfzehn und sechzehn. Wiederum ist Lebedjew (an der Seite Rogoshins) mit dabei. Schauplatz ist die Wohnung Nastasjas. Anlaß dafür, daß sich hier und jetzt alle wesentlichen Personen im Intrigenspiel um die von Afanasiy Totzkij betriebene Verheiratung Nastasjas einfinden, ist Nastasjas Geburtstag, der gleichzeitig ihr Namenstag ist. "Man" ist gekommen, und wir haben Ferdyschtschenko mit seinem Gesellschaftsspiel der öffentlichen Selbstbezeichnung als den Regisseur des Geredes und der Neugier anzusehen. Mit diesem Gesellschaftsspiel führt uns Dostojewskij das "Man" exemplarisch in der Aktion vor, denn das "Selbst" derer, die hier bekennen, tritt überhaupt nicht in Erscheinung, sondern immer nur das "Man-selbst". Das Gerede des Man läßt immer nur Wortmasken zu. Plötzlich aber erscheint Rogoshin mit seiner Horde und hunderttausend Rubeln. Das Gesellschaftsspiel ist zu Ende: Myschkin macht Nastasja einen Heiratsantrag, doch sie verschwindet mit Rogoshin und seiner pittoresken Korona nach Katharinenhof — und Myschkin fährt ihnen nach.

Der Aufbau des ersten Teils hat sein hauptsächliches Merkmal darin, die "kleine" erste Szene zur "großen" letzten Szene zu steigern — mit einer Generalprobe gleichsam im zehnten Kapitel. Immer mehr Menschen befinden sich am Schauplatz, der jeweils ein Innenraum ist. Das zentrale Geschehen um Myschkin, Rogoshin und Nastasja vollzieht sich unter den Augen der Öffentlichkeit. In der Hauptsache hat Dostojewskij den ersten Teil dieses Romans darauf angelegt, der großen letzten Szene, die mit dem dreizehnten Kapitel beginnt, die Verständlichkeit zu sichern.

Dostojewskijs Erzähltechnik im ersten Teil seines Romans "Der Idiot" ist nun in ihren Grundzügen kenntlich gemacht worden. Es zeigte sich, daß Erzähltechnik immer nur in ihrer Funktion für das Dargestellte "verstanden" werden kann.¹³ Erzähltechnik verstehen, heißt, das Dargestellte verstehen.

Universität Heidelberg

13. Robert Louis Jackson zitiert in seinem Aufsatz "The Turgenev Question" eine Äußerung T. S. Eliots aus dem Jahre 1917, der ich voll zustimmen möchte: "A patient examination of an artist's method and form (not by haphazard detection of 'technical beauties') is exactly the sure way to 'human value', is exactly the business of the critic." Vgl. Jackson, "The Turgenev Question", *The Sewanee Review*, 93 (1985), S. 308.

ГАННА БОГРАД

ПАВЛОВСКИЕ РЕАЛИИ В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО ИДИОТ

Как известно, действие романа *Идиот* происходит в Петербурге и Павловске. До сих пор в связи с этим романом обращала на себя внимание лишь топография. Это само по себе представляет интерес, но составляет предмет особого разговора. Мы же сейчас коснемся вопроса о реальном окружении Достоевского в Павловске и в связи с этим тех моментов, которые получили отражение в романе.

Из письма Достоевского к А. И. Шуберт от 12 июня 1860¹ года известно, что писатель с конца мая наезжает в Павловск с братом Михаилом Михайловичем Достоевским и литератором А. П. Милюковым, который там снимал дачу. Встречается в Павловске также с летними жителями, своими стесными знакомыми, доктором С. Д. Яновским и А. У. Порецким. В том же письме Достоевский сообщает, что брат не знал с первого раза их адреса (они вместе снимали дачу). Сейчас этот адрес нам удалось восстановить: Госпитальная улица, дом вдовы купца Снопова.² Ныне это улица Марата, дом не сохранился. Известно, что 5 июня писатель слушал музыку в Павловском вокзале. Как выяснилось, слушал оркестр под управлением Иоганна Штрауса.³ Не случайно позже в романе появятся строки: “На музыку сходиться принято. Оркестр, может быть действительно лучший из наших садовых оркестров играет вещи новые. . . . Знакомые все дачники сходятся оглядывать друг друга. Многие исполняют это с истинным удовольствием и приходят только для этого; но есть и такие, которые ходят для одной музыки”.⁴ А один из героев романа скажет: “И хоро-

1. Полное собрание сочинений Ф. М. Достоевского в 30-ти тт. (Ленинград: Наука), т. 28(2), стр. 11 (Далее: *ПССД*, т. . . . , стр. . . .).

2. Центральный государственный исторический архив (ЦГИА СССР), ф. 493, оп. 4, № 19496, стр. 39 и 62.

3. Там же, стр. 56.

4. *ПССД*, т. 8, с. 286.

шо, и возвыщенно, и зелено, и дешево, и бонтонно, и музыкально, и вот потому и все в Павловск".⁵

Последнее известное нам посещение Достоевским Павловска в 1860 году относится к 11 сентября, когда он крестил сына А. П. Милюкова.⁶

В 1864 году отставной прапорщик Достоевский, т.е. Михаил Михайлович, снимает дачу в 1-й Матросской улице в доме Титова⁷ (ныне ул. профессора Молчанова, дом не сохранился). "Мы жили друг от друга домов через пять", — пишет А. П. Милюков Г. П. Данилевскому 1 ноября 1864 года.⁸

Это был особенно тяжелый год в жизни Ф. М. Достоевского. В апреле умерла жена писателя Мария Дмитриевна. 10 июля в Павловске скончался М. М. Достоевский, любимый брат романиста, официальный издатель журналов *Время* и *Эпоха*. Здесь же он и был похоронен на павловском городском кладбище. Об этом печальном событии Достоевский писал младшему брату Андрею 29 июля 1864 года: "Сколько я потерял с ним — не буду говорить тебе. Этот человек лишил меня больше всего на свете, даже больше жены и детей, которых он обожал. . . . Все дела семейства брата в большом расстройстве. Дела по редакции (огромные и сложные дела) — все это я принимаю на себя. Долгов много. . . . Для такого брата, каким он был, я и голову и здоровье отдам".⁹

Личные переживания писателя нашли отражение в романе *Идиот*. По словам автора, отпевание генерала Иволгина произвело на князя Мышкина "впечатление сильное и болезненное".¹⁰ Достоевский пишет, что во время болезни отца "Коля был ужасно поражен, плакал истерически, но, однако же, все время был на побегушках: бегал за доктором и ссыпал троих, бегал в аптеку, в цирюльню".¹¹

Аптека в Павловске находилась за Мариинским госпиталем (постройка конца ХУIII вака, арх. Дж. Кваренги, здание сохранилось). При Достоевском в этой церкви находилась прекрасная копия с Сикстинской Мадонны в натуральную величину картины и копия с кар-

5. Там же, стр. 168.

6. Там же, т. 28(2), стр. 15.

7. ЦГИА СССР, ф. 493, оп. 4, №19500 (по алфавиту), №19501 (по алф.), №19425 (по алф.).

8. Рукописный отдел Государственной публичной библиотеки (РО ГПБ), ф. 236, ед. хр. 104, №46.

9. ПССД, т. 28(2), стр. 96.

10. Там же, т. 8, стр. 485.

11. Там же, стр. 441.

тины *Прощение грешницы Христом*. Возможно, именно здесь у писателя родился замысел романа *Идиот*. Ведь в письме от 16 (28) августа 1867 г. Достоевский пишет А. Майкову: “Теперь я приехал в женеву с идеями в голове. Роман есть, и, если Бог поможет, выйдет вскоре большая и, может быть, недурная. Люблю я ее ужасно и писать буду с наслаждением и тревогой”.¹² Очевидно, идея романа родилась раньше отъезда за границу.

В письме к Данилевскому Милюков сообщает: “Лечил покойного Мих. Мих. доктор Бессер, а потом приглашали на консилиум Шпайера и Барча . . . Ф. М. был при больном постоянно”.¹³ жена доктора медицины Бессера в 1864 году значится прописанной на летнее время в Павловске по Екатерининской улице в доме Яковлева¹⁴ (сохранился в перестроенном виде, ныне по улице Крупской). Туда же наезжал из Петербурга и сам доктор. Семья доктора Барча также проводила лето в Павловске.

Годом раньше, т.е. в 1863 году, М. М. Достоевский снимал дачу в Зверинецкой улице (ныне ул. Энгельса, не сохранилась). Милюков жил на 3-й Матросской в доме Рейхардт (дом не сохранился), т.е. рядом.¹⁵

В *Книге летних жителей Павловска за 1863 год* привлекла внимание еще одна фамилия: Павлищева, жена действительного статского советника. Она прописана по Зверинецкой улице в доме Глотова (дом не сохранился), также рядом с Достоевскими.¹⁶

Кто же она такая, жена действительного статского советника Павлищева? Это Ольга Сергеевна, урожденная Пушкина, родная и любимая сестра великого поэта. Муж ее, Николай Иванович Павлищев, с 1831 года служил в Польше “на поприщах административном, педагогическом и ученом, продолжавшемся 40 лет”.¹⁷

Выпускник Благородного пансиона при Царскосельском лицее, он был близко знаком с А. С. Пушкиным, А. А. Дельвигом, В. А. Жуковским, Е. А. Баратынским. Принимал участие в изданиях Дельвига. Вместе с М. Л. Глинкой издал *Лирический альбом на 1829 год*. Для польских школ написал *Польскую историю* на русском и польском

12. Там же, т. 28(2), стр. 212.

13. РО ГПБ, ф. 236, ед. хр. 104, №46.

14. ЦГИА СССР, ф. 493, оп. 4, №19500 (по алф.), №10501 (по алф.), №19424 (по алф.).

15. Там же, №19499, стр. 15об и стр. 35.

16. Там же, стр. 43.

17. *Русский биографический словарь* (СПб: Брокгауз-Эфрон, 1896-1918), стр. 79-81.

языках. Особое внимание уделял в Польше воспитанию и образованию детей. Позже стал издавать газету *Варшавский дневник*.

В 1828 году сам Пушкин способствовал примирению сестры с родителями, так как они были против брака дочери с Павлищевым. Но отношения с новым родственником, которого Пушкин называл “прозой ходячей”¹⁸ не сложились у поэта. Особенно в последние годы жизни, когда Павлищев буквально донимал материальными претензиями. Но это были внутрисемейные дела, и о них Достоевский мог не знать. Павлищевы же могли привлекать внимание Достоевского как члены семьи поэта. Фамилию эту носили представители одного рода.

Напомним, что покровителя главного героя в романе *Идиот* зовут также Николай Павлищев.

В 1863 году Ольга Сергеевна была уже тяжело больна: отнимались ноги, угасало зрение, но память была светлой. Лето сестра Пушкина по старой памяти (когда-то здесь жили на даче ее родители) проводила в Павловске.

Ф. М. Достоевский безусловно в 1863 г. с середины июня до отъезда за границу в середине августа бывал у брата в Павловске. Позже, после смерти М. М. Достоевского, Федор Михайлович считался главой семьи брата. В книге летних жителей в 1865 г. в Павловске значится прописанным дворянин Достоевский, то есть писатель, по 1-й Матросской улице, в доме Иванова. В этом же доме прописана семья действительного статского советника Павлищева, то есть его жена Ольга Сергеевна, и сын — чиновник департамента уделов.¹⁹

Напомним, что сына истинного Павлищева, то есть родного племянника А. С. Пушкина, звали именем главного героя романа *Идиот* Львом Николаевичем.

Достоевский в 1865 году мог бывать в Павловске до середины июля (до отъезда за границу).

О посещении Достоевским Павловска в 1865 году мы знаем из письма Достоевского к пасынку Павлу Исаеву от 19 (31) мая 1867 года из Дрездена: “Катю (младшая дочь М. М. Достоевского, — Г.Б.) искренне целую; я уверен, что она беспребожно выдержит экзамен. Как бы я рад был, если б мамаша сделала ей костюм несколько получше, чем прошлого и третьего (подчеркнуто мною, — Г.Б.) года в Павловске”.²⁰

Вплоть до 1867 года (весной 1868 года Ольга Сергеевна скончалась) в книгах летних жителей города Павловска указана прописка Павли-

18. Л. Павлищев, *Из семейной хроники. Воспоминания об Пушкине*. (Москва: Университетская типография, 1890), стр. 419.

19. ЦГИА СССР, ф. 493, оп. 4, №19502, стр. 15, стр. 30об, №19429, стр. 72об.

20. *ПССД*, т. 28(2), стр. 201.

щевых в домах, где одновременно живут или жили семьи Достоевского или Милюкова. Причем все три семьи, как правило, живут рядом, в районе Матросских улиц, возле Зверинецкой.²¹

В письме от 10-15 июля 1866 года Достоевский писал Милюкову из Люблина: “... вот уже месяц с лишком прошло с тех пор, как я Вас оставил в Павловске. . . Ради Бога, отвчайте мне. Опишите мне себя, Вашу жизнь, Ваши намерения и Ваше здоровье. Напишите тоже и об *наших*, павловских; потом еще не слыхали ль чего? . . . передайте поклон нашим общим знакомым”.²²

К сожалению, ответные письма Милюкова не сохранились. Но из приведенных строк видно, что Достоевского интересуют павловские новости и рассказы Милюкова. Имя Милюкова встречается и в других письмах того же года. От 25 июня 1866 года из Люблина пасынку: “Побывай у Милюкова и скажи ему о том, как я живу и что я ему буду писать”.²³ От 4 июля 1866 года ему же из Москвы: “Привези мне *точнейшие* адрессы Эмилии Федоровны (вдова М. М. Достоевского,— Г.Б.) и Милюкова, ибо надо им писать. Если можно, съезди в Павловск, но скорее”.²⁴ Не исключено, что в этой переписке встречались упоминания о Павлищевых.

Случайно ли Достоевский дает имя племянника Пушкина главному герою романа? Случайно ли имя и фамилия статского советника Павлищева совпадают с именем и фамилией покровителя главного героя?

Кто же такой Лев Николаевич Павлищев? Как личность, особенно в семье Пушкиных, формально вполне заурядная (ведь прекрасное знание иностранных языков и недюжинные музыкальные способности считались явлением не столь редким). Правда, он позже сотрудничал в газете *Польский дневник*, издававтую которую начал его отец. Он оставил *Воспоминания о Пушкине. Семейную хронику* (М. 1890 г.), написанную со слов родителей, где нового о Пушкине, в сущности, нет, и искажена хронология семейной переписки. Позже, в 1915 году, после смерти Л. Н. Павлищева часть этой переписки по рукописям, которые у него хранились, была воспроизведена точно. Но Лев Николаевич Павлищев мог привлечь внимание Достоевского другим — необычайным фамильным сходством с Пушкиным. На это указывали многие современники.

В своих воспоминаниях А. П. Арапова (старшая дочь Натальи Николаевны от второго брака) приводит слова матери о Левушке Пав-

21. ЦГИА СССР, ф. 493, оп. 4, №19504, стр. 13об, стр. 32, стр. 27; №19506, стр. 180б, стр. 44, и стр. 4506.

22. НССД, т. 28(2), стр. 164, стр. 166.

23. Там же, стр. 162.

24. Там же, стр. 163.

лицеве: “Горячая голова, добрейшее сердце, вылитый Пушкин.”²⁵ В письме к своему второму мужу, П. П. Ланскому, летом 1849 года Наталья Нилькоевна описывает реакцию детей и особенно эмоциональную Л. Павлищева на представление канатоходцев на Крестовском острове. О Левушке, который подолгу жил у Лапских, она замечает: “Это настоящая ртуть, этот мальчик, он ни минуты не может сидеть на месте”. И далее: “Лев развлекает нас своим пением, музыкой, своим остроумием.”²⁶ В письме от 1 июля о детях: “... Сейчас все они собрались около фортепьяно и поют; Лев Павлищев — Гунгль (популярный дирижер,— Г.Б.) этого оркестра”.²⁷ В другом письме: “Этот ребенок меня трогает, в нем столько чувствительности, что можно простить ему небольшие недостатки, которые состоят, главным образом, в отсутствии хороших манер”.²⁸

Эти письма говорят о тонкости, необычайной эмоциональности и подвижности Льва Павлищева — ребенка. Вспомним, что одно из лицейских прозвищ Пушкина — “Егоза” и строки из письма Ольги Сергеевны о А. С. Пушкине: “... припомнила брату, как он бывало любил быстрое движение, беганье и особенно живую пляску, свойственную нашей африканской крови...”.²⁹ Сохранились воспоминания о том, что настроение поэта могло разко меняться, что он мгновенно мог перейти от веселости к слезам. По воспоминаниям В. А. Нащокиной в глазах его “отражалась вся бездна дум и ощущений, переживаемых душою великого поэта”.³⁰ Н. И. Павлищев как-то писал своей матери о ее внуке: “Левка резов и умен: отличается необыкновенной памятью. Похож очень на своего покойного дядю, больше, нежели собственные дети Александра Сергеевича”.³¹ Сразу же после рождения Льва Павлищева, осенью 1834 года, родственники спрашивали Ольгу Сергеевну о сходстве его с Ганнибалами, а Пушкин писал родителям в Михайловское “будто он видел во сне, что маленький Леон черен как Абрам Петрович”,³² но ребенок родился блондином, как и Пушкин.

25. И. Ободовская, М. Дементьев, *После смерти Пушкина* (Москва: Советский писатель, 1980), стр. 145.

26. Там же, стр. 147.

27. Там же.

28. Там же, стр. 148.

29. Павлищев. Указ. соч., стр. 280.

30. А. С. Пушкин в воспоминаниях современников, 2 (Москва: Худ. лит., 1974), стр. 197.

31. А. М. Бессонова. “Сестра поэта”, *Звезда*, №6 (1987), стр. 148.

32. Павлищев. Указ соч., стр. 374.

Нам кажется, что приведенных примеров вполне достаточно, чтобы не отрицать сходство племянника с великим дядей.

И можно себе представить, что испытывал Достоевский в Павловске в 1865 году, постоянно встречаясь с человеком, напоминающим ему о его кумире — Пушкине!

Документальными доказательствами их общения мы не располагаем. Но все же доказательства существуют. Во-первых, это “Дневники-хроники” Л. Н. Павлищева за 1861-1864 и 1864-1865 гг. Они хранятся в Отделе рукописей Пушкинского Дома, в фонде Павлищевых №31082 и №31083. К сожалению, запись за 1865 год обрывается до возможного знакомства с Достоевским.

Однако предыдущие дневниковые записи впрямую соотносятся с некоторыми моментами в сюжете романа Достоевского *Идиот*. Так, в Павловске Л. Павлищев встретил подругу детства Анастасию Александровну Полянскую. Их частые встречи вызвали ревность одной из меломанок, поклонниц Л. Н. Павлищева, незаурядного певца-любителя. В результате скандала в Павловском вокзале Л. Павлищев неожиданно для себя сделал Анастасии Александровне предложение. Родственники оскорбленной поклонницы собирались вызвать Павлищева на дуэль.

Вспомним некоторые моменты в сюжете романа Достоевского: Настасья (то же имя!) Филипповна вскоре после скандала в Павловском вокзале, который наводил на мысль о возможной дуэли, неожиданно становится невестой Льва Николаевича Мышкина. В своем дневнике Л. Н. Павлищев пишет, что гости были поражены красотой его невесты, “а стоявшие на паперти пришли в такое же восторженное созерцание”.³³

Особую красоту Настасьи Филипповны перед предстоящим венчанием с князем Мышкиным подчеркивает и Достоевский в романе: “Экая красавица! — кричали в толпе. . . . Настасья Филипповна вышла действительно бледная как платок; но большие черные глаза ее сверкали на толпу как раскаленные угли; этого-то взгляда толпа и не вынесла”.³⁴

Интересно отметить, что поклонник Полянской нигилист Добровольский, для которого образцом являлся тургневский Базаров, снимал дачу вблизи Павлищевых. В романе Ипполит Терентьев переедет на дачу, которая находилась рядом с дачей кн. Мышкина. И история с лже-Павлищевым, выведенная в романе, по-видимому, где-то соот-

33. Рукописный отдел Института русской литературы АН СССР/РО ИРЛИ, фонд Павлищевых, №31083/ССХII610, стр. 138.

34. ПССД, т. 8, стр. 492-93.

носится с реальными событиями. Вот дневниковая запись Л. Павлищева от 7 ноября 1864 года: “Утром был в управлении. К большому моему удивлению я увидел в адресной книге, что указан какой-то другой коллежский асессор *Павлищев*, живущий на углу Большого мещанского и Столлярного переулка, тогда как Павлищева кроме меня нет не только в военном ведомстве, но и во всей России. Должно быть самозванец или . . . интригант. Я сказал передавшим мне писарям спрашиваюсь на место жительства мнимого *Павлищева* сегодня вечером”.³⁵

Ответ писарей неизвестен. Но тут вспоминается “сын Павлищева”, компания Бурдовского из романа *Идиот*. Знаменательно и то, что реальный лже-Павлищев живет в Петербурге в районе Раскольникова, образ которого появился у Достоевского в 1865 году.

Дневник Павлищева — исповедь человека тонкого, эмоционального, мнительного, ранимого, с детски-чистым восприятием действительности. Это же отмечала и его невеста А. Полянская: “она говорила, что я чистый ребенок и по своей доброте неосторожен, а слишком добрым быть не следует.”³⁶ Достоевский в романе *Идиот* постоянно подчеркивает детскую непосредственность своего героя.

Между писателем и Павлищевыми безусловно велись беседы. Иначе, как объяснить знание Достоевским подробностей, известных только семье Пушкиных-Павлищевых? Так, в романе чиновник Лебедев замечает, что Павлищевых было два “двоюродные брата: Николай Андреевич, покойник,” а “другой доселе в Крыму”.³⁷ В 1863 действительно умер один из братьев Павлищевых, но не двоюродных, а родных — Павел Иванович. Его семья также жила на даче в Павловске, но до Достоевского, в 1858 году. Николай же Иванович Павлищев, как и его однофамилец в романе, занимался вопросами науки и воспитания. “Это был даже замечательный ученый; он был корреспондентом многих уважаемых людей в науке”,³⁸ — говорит о своем покровителе князь Мышкин. И далее: “Павлищев (за границей, — Г.Б.) провел большую часть жизни, возвращаясь в Россию всегда на малые сроки”.³⁹

Почему Павлищев интересовался его воспитанием, князь и сам не мог объяснить, — пишет Достоевский, впрочем, — просто, может быть, по старой дружбе с отцом его”.⁴⁰

35. РО ИРЛИ, ф. Павлищевых, №31083/ССХП610, стр. 143.

36. Там же, стр. 93об.

37. ПССД, т. 8, стр. 8.

38. Там же, стр. 227.

39. Там же, стр. 232.

40. Там же, стр. 24.

Интересно отметить, что у Николая Ивановича Павлищева после смерти его отца от чахотки и ран, полученных в войне с Наполеоном, был покровитель — князь Витгенштейн. Он-то его и определил в благородный пансион, а затем на службу в департамент народного просвещения и в Тульчин. Сам же Н. И. Павлищев в юности по наследству считался “слабогрудым”.⁴¹ В романе князь Мышкин также был когда-то тяжело больным ребенком.

Идея перехода Павлищева в католицизм в романе вероятно связана с длительным пребыванием реального Н. И. Павлищева в стране с католическим вероисповеданием и написанием им *Польской истории*.

Можно предполагать, что беседы Достоевского с Павлищевым велись и о творчестве А. С. Пушкина. Такую возможность романист упустить не мог. А любимую сестру Пушкин при жизни часто посвящал в свои творческие планы.

Роман *Идиот* — это “роман о положительно прекрасном человеке”, по образному определению Д. С. Лихачева, “роман-поэма”, создавался под прямым влиянием Пушкина. Это развернутая история своеобразного Дон-Кихота, “рыцаря бедного”, до конца преданного своему идеалу. И тут уместно вспомнить о том, что к моменту создания романа Достоевский знал третью строфику к тому времени еще не опубликованного стихотворения А. С. Пушкина “Легенда”:

Путешествуя в женеву,
На дороге у креста
Видел он Марию деву,
Матерь господа Христа.⁴²

Позже, уже в конце жизни Достоевского, эта строфа, несколько переделанная, появится в записной книжке писателя за 1880-1881 гг.⁴³ Д. Д. Благой высказал предположение, что она в несколько измененном виде была выписана Достоевским из *Сочинений А. С. Пушкина* под редакцией Д. А. Ефремова, изд. 3, т. III, 1880 г., где была опубликована впервые.⁴⁴ Но Достоевский знал эту строфику значительно раньше, и это знание озадачивало исследователей его творчества.

В романе на гневный вопрос генеральши Епанчиной: “Растолкуют или нет этого “Рыцаря бедного”? — князь Щ. отвечает: “Просто за-

41. Павлищев. Указ. соч., стр. 42-43.

42. А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. 3, часть I (Москва: АН СССР, 1948), стр. 161.

43. Литературное наследство /ЛН/, т. 83 (Москва: Наука, 1971), стр. 700.

44. Д. Д. Благой, Душа в заветной лире (Москва: Советский писатель, 1977), стр. 542.

просто есть одно странное русское стихотворение. . . , отрывок без начала и конца".⁴⁵ Во вступительной статье к комментариям к роману *Идиот* ПСС Достоевского, т. 9, с. 403 высказывается предположение, что Достоевский мог узнать эту строфу из статьи М. Л. Михайлова "Уважение к женщинам", напечатанной без подписи в *Современнике* в 1866 году. Далее комментаторы замечают: "Статья в *Современнике* могла навести Достоевского на мысль, что приведенная Михайловым строфа не единственная неопубликованная. . . ".⁴⁶

Не отбрасывая приведенные доводы в отношении знакомства Достоевского со статьей Михайлова, позволим себе высказать предположение о том, что Достоевский и до статьи Михайлова мог знать неопубликованный к тому времени вариант стихотворения Пушкина непосредственно от сестры поэта. Ведь в романе просматривается знание Состоевским не только III строфы, но и УШ:

Полон верой и любовью,
Верен набожной мечте,
Ave, Mater Dei кровью
Написал он на щите.⁴⁷

В романе в тексте стихотворения использованы только первые буквы А.М.Д., указанные Пушкиным в последней редакции. Достоевский вероятно уже знал их расшифровку.

Стихотворение "Рыцарь бедный" имеет две редакции. В 1829 году стихотворение под названием "Легенда" было послано Дельвигу для напечатания в альманахе *Северные цветы*, но цензура его не пропустила. Заканчивалось оно следующими строками:

Между тем как он кончался,
Дух лукавый подоспел,
Душу рыцаря сбирался
Бес тащить уж в свой предел:

Он-де богу не молился,
Он не ведал-де поста,
Не путем-де волочился
Он за матушкой Христа.
Но пречистая сердечно

45. ПССД, т. 8, стр. 206.

46. Там же, т. 9, стр. 403-04.

47. Пушкин, *Полное собрание сочинений*, т. 3, часть I, стр. 162.

Заступилась за него
И впустила в царство вечно
Паладина своего.⁴⁸

В том же, 1829 году, Н. И. Павлищев, муж Ольги Сергеевны, также печатался у Дельвига. В этот период он был в близких отношениях с Пушкиным и безусловно должен был знать о цензурном запрете этого стихотворения. Кстати, в том же 1829 году он вместе с М. И. Глинкой выпустил *Лирический альбом*, где были помещены два романса М. Ю. Виельгорского на стихи А. С. Пушкина “Ворон к ворону летит” и “Черная шаль”. Лев Павлищев напишет позже, что “все произведения за 1829 год дядя прочел сестре, спрашивая ее мнение о каждом из них”.⁴⁹

Таким образом, скорее всего именно от сестры Пушкина Достоевский мог полностью узнать раннюю редакцию стихотворения.

В романе дается последняя редакция. Как говорит персонаж романа — “отрывок без начала и конца”, включенный Пушкиным в неоконченные “Сцены из рыцарских времен” в качестве песни Франца в 1835 году. Оней слушатели-рыцари говорят: “Славная песня; да она слишком заунывна. Нет ли чего повеселее?”⁵⁰

Этот вариант, напечатанный в III томе собрания сочинений Пушкина, вышедшем под редакцией П. В. Анненкова в 1850-х годах, был уже хорошо известен. Это собрание сочинений имел и Достоевский. О нем упоминается в романе:

— Что это? — обратилась Лизавета Прокофьевна к Вере, дочери Лебедева, которая стояла перед ней с несколькими книгами в руках, большого формата, превосходно переплетенными и почти новыми.

— Пушкин, сказала Вера. — Наш Пушкин. Папаша велел мне вам поднести.

— Как так? Как это можно? — удивилась Лизавета Прокофьевна.

— Не в подарок, не в подарок! Не посмел бы! — выскочил из-за плеча дочери Лебедев. — За свою цену-с . . . Подношу с благоговением, желая продать (подчеркнуто мною, — Г.Б.) и тем утолить благородное нетерпение благороднейших литературных чувств вашего пре- восходительства.⁵¹

48. Там же.

49. Павлищев, Указ соч. , стр. 164.

50. Пушкин, Полное собрание сочинений, т. 7, стр. 239.

51. ПССД, т. 8, стр. 212.

Пушкин продаётся! Слова “Наш Пушкин” в устах Веры звучат как определение общего достояния, общей гордости. Но Лебедев желает “продать” “за свою цену”, точно у Пушкина есть цена. И здесь звучит одна из главных тем романа — тема проданной красоты. И хотя действительно, книги продаются и покупаются, в данном случае имя поэта звучит как имя личности.

В романе звучит тема и личной судьбы Пушкина. Действующие лица пытаются моделировать судьбу князя Мышкина по судьбе Пушкина. Так, после сцены в вокзале ждут его участия в дуэли, И тут в беседе Аглай с Мышкиным встречаем рассуждение об убийстве Пушкина (начинает князь).

— На дуэлях, должно быть, редко попадают.

— Как редко? Пушкина же убили.

— Это, может быть, случайно.

Совсем не случайно; была дуэль на смерть, его и убили.

— Пуля попала так низко, что, верно, Дантец целил куда-нибудь выше, в грудь или в голову; а так, как она попала, никто не целит, стало быть, скорее всего пуля попала в Пушкина случайно, уже с промаха.⁵²

О ранении Пушкина “с промаха” говорил и убийца поэта Дантец. Вопрос этот неоднократно обсуждался в семье Павлищевых. Достоевский эту версию мог услышать от них. Тема личной судьбы поэта волновала его.

В шутливом допросе князя Мышкина по поводу женитьбы на ней Аглай спрашивает: “... Полагаете вы быть камер-юнкером?”⁵³

И здесь скрытое напоминание о судьбе Пушкина.

Может быть, имя племянника Пушкина, данное главному герою романа, напоминая о “двойнике” поэта, в какой-то мере отсылает читателя к образу самого Пушкина? А история Льва Николаевича Мышкина — эта развернутая история “рыцаря бедного” — также напоминает о судьбе поэта?

На вопрос матери, почему “рыцарь бедный” вызывает глубочайшее уважение, Аглай отвечает: “... потому, что в стихах этих прямо изображен человек, способный иметь идеал, во-вторых, раз поставив себе идеал, поверить ему, а поверив, слепо отдать всю свою жизнь. Это не всегда в нашем веке случается”.⁵⁴ Речь идет о стихах, где изобра-

52. Там же, стр. 294.

53. Там же, стр. 427.

54. Там же, стр. 207.

жен человек средневековья, а не современник героев романа. Однако оценка Аглаей “рыцаря бедного” может быть отнесена не только косвенно к Мышкину, но и к кому-то другому “в нашем веке”. Далее Аглая говорит: “Там, в стихах этих, не сказано, в чем, собственно, состоял идеал “рыцаря бедного”, но видно, что это был какой-то светлый образ, “образ чистой красоты”⁵⁵. Здесь уже прямое обращение к пушкинской строке “как гений чистой красоты”.

Снова обратимся к третьей строфе раннего варианта стихотворения:

Путешествуя в женеву,
На дороге у креста
Видел он Марию деву,
Матьеръ господа Христа.

В романе швейцарская Мари, брошенная комми *на дороге*, — а ее история предвосхищает историю Настасьи Филипповны — ближе к Марии Магдалине, нежели к Мадонне. Но для “рыцаря бедного” и Магдалина, если он поверил в нее, явится Мадонной.

Аглая подчеркивает это: “Довольно того, что он ее выбрал и поверили ее “чистой красоте”, а затем уже преклонился пред нею навеки; в том-то и заслуга, что если б она потом хоть воровкой была (образ предельно снижен,— Г.Б.), то он все-таки должен был ей верить и за ее чистую красоту копья ломать. . . . “Рыцарь бедный” — тот же Дон-Кихот, но только серьезный, а не комический”⁵⁶.

Вспомним, что многие современники Пушкина причину гибели поэта связывали с поведением Натальи Николаевны. Вот что о последнем трагическом периоде жизни Пушкина пишет со слов матери в своих воспоминаниях Л. Н. Павлищев: “Брат среди этих обстоятельств потерял терпение, почему и сделал ряд ошибок, не сообразив, что если разрубит Гордиев узел трагической историей, то как бы она ни кончилась, — пострадает, в конце концов, им же обожаемая Наташа: всякий мерзавец считает себя вправе кинуть в нее камнем”⁵⁷.

Вспомним, что Наталью Николаевну при жизни поэта называли Мадонной. Вспомним, что в романе камни бросают в Мари, а фигурантально и в Настасью Филипповну, причем, в последнюю сама же Аглая.

Так судьба поэта и его идеала где-то становится прообразом судеб героев романа,

55. Там же.

56. Там же.

57. Павлищев, Указ. соч. , стр. 427.

Пушкинские строки в романе можно услышать из уст различных героев и персонажей: Мышкин читает с Рогожиным Пушкина,⁵⁸ Ипполит Терентьев цитирует “Элегию”,⁵⁹ из толпы какой-то канцелярист выкрикивает строчку из поэмы о Клеопатре: “Ценою жизни ночь мою!”.⁶⁰ Но в романе в отличие от поэмы, жертвой станет сама герония.

Пушкин в романе присутствует и незримо.

Обратимся к образу дачи Лебедева, где в Павловске “остановился” князь Мышкин. Вот ее описание: “Дача Лебедева была небольшая, но удобная и даже красивая. Часть ее, назначавшаяся в наем, была особенно изукрашена. На террасе, довольно поместительной, при входе с улицы в комнаты, было наставлено несколько померанцевых, лимонных и жасминовых деревьев в больших зеленых деревянных кадках, что и составляло, по расчету Лебедева, самый обольщающий вид. Несколько из этих деревьев он приобрел вместе с дачей, и до того прельстился эффектом, который они производили на террасе, что решился, благодаря случаю, прикупить для комплекту таких же деревьев в кадках на аукционе”.⁶¹

Таким образом, основные черты дачи Лебедева, где живет в основном на террасе среди экзотических деревьев Мышкин, — “небольшая с поместительной террасой”, как известно из текста романа, выходящей ступенями на улицу, огибающую парк, и деревья в кадках при ней. Была ли подобная дача в Павловске?

Известно, что роман *Идиот* создавался в 1867-1869 годах за границей. Достоевского очень интересовали отзывы о романе, реакция читателей. В письме А. Н. Майкова к Достоевскому от 30 сентября 1868 года говорится: “Отзывы разные, главный упрек в фантастичности лиц, даже один господин говорил, что “эдаких дач нет в Павловске, он все обошел нарочно”.⁶²

По свидетельству дочери известного художника Владимира Ивановича Конешевича Ольги Владимировны Чайко, ее отец вместе с признанным знатоком истории Петербурга и творчества Достоевского Н. П. Анциферовым до отечественной войны (а г. Павловск во время войны 28 месяцев находился в зоне оккупации фашистов и сильно пострадал) искал дома героев Достоевского в Павловске. “И представьте себе, они домов не нашли, — сказала мне Ольга Владимировна,

58. ПССД, т. 8, стр. 457.

59. Там же, стр. 465.

60. Там же, стр. 492.

61. Там же, стр. 196.

62. Достоевский. *Материалы и исследования* (Ленинград: Академия, 1935), стр. 73.

— вероятно, здесь имелись в виду не конкретные дома, а что-то дригос. Так предположили отец и Николай Павлович.”

Безусловно, здесь речь идет о дачах Лебедева и Епанчихных (о ней подробнее ниже), ибо просто “старые”, “маленькие” и “невзрачные, но поместительные дома”, как характеризует дома других героев Достоевский, в Павловске были.

А теперь позволим себе вступить в область предложений. Небольшая красивая дача напротив парка, со спуском с террасы на дорогу, огибающую парк, существовала, да и сейчас в перестроенном виде существует, но не в Павловске, а в бывшем Царском Селе, в г. Пушкине, в нескольких километрах от Павловска. Это дача Китаевой, Где Пушкин провел счастливые лето и осень 1831 года после женитьбы на Наталье Николаевне. Эту дачу перестраивали (в основном, надстраивали с боков и убрали выход с террасы на большую дорогу, напротив Александровского парка) в 1868 году, то есть уже после отъезда Достоевского за границу. Что касается экзотических деревьев в кадках, то подобные в пушкинскую пору принято было летом выставлять на гранитную террасу в Екатерининском парке в том же Царском Селе. Исследователь парковой культуры А. Н. Петров пишет: “В 1830-х гг., когда здесь еще не было статуй, на террасе ставились лимонные и апельсинные деревья в кадках”.⁶³

Гранитная терраса — это своеобразный открытый парковый павильон, созданный в 1810 году архитектором Л. Руска над Большим прудом в Царском Селе. Здесь среди деревьев в кадках, сидя на чугунных стульях, можно было проводить время. О встрече с Пушкиным у этой террасы вспоминала дочь Ф. П. Толстого М. Ф. Каменская: “В Царскосельском саду, около самого спуска без ступеней, было в том году (1831,— Г.Б.) излюбленное царскосельскою публикою местечко, что-то вроде каменной террасы, обставленной чугунными стульями, куда по вечерам тамошний *beau monde* собирался посидеть и послушать музыку.... Папенька с Пушкиним стояли недалеко от террасы и о чем-то разговаривали”.⁶⁴

Таким образом, можно предположить, что Достоевский места, связанные с Пушкиным, объединяет (террасу дома с парковой) и переносит из Царского Села в Павловск. Подобное “перенесение” домов из одного места в другое — обычный для Достоевского прием. Это не реальный дом, а то место, где как бы живет дух Пушкина.

В пользу нашей гипотезы о подобных домах героев романа говорит и тот факт, что дача Епанчихных по Достоевскому напоминает швейцар-

63. А. Н. Петров, *Пушкин. Дворцы и парки* (Ленинград: Искусство, 1969), стр. 68.

64. В. Вересаев, *Пушкин в жизни* (Москва: Советский писатель, 1984), стр. 268-69.

скую хижину, т.е. шале. Дач в виде шале, напоминающих герою о Швейцарии, судя по отзывам, в Павловске не было. Но были парковые павильоны, которые так и назывались — Старое шале (неподалеку от вокзала) и Новое шале (в глубине парка). Швейцарскую хижину напоминает и павильон Молочня (1782 г., архитектор Ч. Камерон), где гостей Павловского парка в начале XIX века угождали парным молоком, которое, кстати, наливали из большой китайской вазы. До войны существовал и Елизаветин павильон, наиболее похожий по описанию на апартаменты генеральши Елизаветы (!) Прокофьевны Епанчиной. Кроме того, дача Епанчиных имеет черты и паркового Розового павильона, который сейчас восстанавливается. В наиболее старой части этого павильона, окруженного розами, посередине — круглый зал, белые мраморные камини. С противоположной от входа стороны — стеклянная дверь в парк, множество цветов в жардиньерах, на этажерках в горшках и вышитых на вставках на мебели.

“Войдя в дом,— пишет Достоевский, — Лизавета Прокофьевна остановилась в первой же комнате . . . у опустилась на кушетку. . . . Это была довольно большая зала, с круглым столом посреди с камином, со множеством цветов на этажерках у окон и с другою стеклянною дверью в сад, в задней стене”.⁶⁵

Здесь, как мы знаем из текста романа, перед представителями великосветского общества, каждый из которых ненавидит друг друга, Мышкин будет говорить о назначении высшего сословия и необходимости всеобщей любви. Но если в романе описаны парковые павильоны, то есть владения великого князя, то можно допустить, что герой Достоевского обращается к самому высокому кругу. Он ведет себя как поэт, который по традиции, идущей от Пушкина, должен являться наставником царей. Интересно, что Достоевский заранее предупреждает читателя, что все эти люди, которые кажутся герою чистосердечными и благородными, представляют из себя одну лишь “выделку”.

Здесь, на даче Епанчиных, главный герой романа объясняет и свое понимание национального в русской литературе:

— Я в литературе не мастер, но и русская литература, по-моему вся не русская, кроме разве Ломоносова, Пушкина и Гоголя . . . так как этим только троим из всех русских писателей удалось сказать каждому нечто действительно *свое*, свое собственное, ни у кого не заимствованное, то тем самым эти трое и стали тотчас национальными.”⁶⁶

О Ломоносове и о Пушкине как о создателях русской национальной литературы, Достоевский высказывался неоднократно, но до него эту

65. ПССД, т. 8, стр. 364.

66. Там же, стр. 276.

мысль впервые высказал Гоголь (кстати, в 1831 году Гоголь, живущий в Павловске в качестве воспитателя в семье Васильчиковых, писал вторую часть *Вечеров на хуторе близ Диканьки*).

В *Выбранных местах из переписки с друзьями* в статье “В чем наконец существует русской поэзии и в чем ее особенность” Гоголь одним из первых указал на необычайные достоинства прозы Пушкина: “. . . в первый раз выступили истинно русские характеры. . .”⁶⁷ В этой же статье Гоголь говорит: “. . . Ломоносова называют отцом нашей стихотворной речи. . . Ломоносов стоит переди книги. Его поэзия — начинающийся рассвет.”⁶⁸ После перечисления достоинств поэтов допушкинской поры Гоголь резюмирует: “Два разнородные поэта (Жуковский и Батюшков, — Г.Б.) внесли вдруг два разнородные начала в нашу поэзию; из двух начал вмиг образовалось третье: явился Пушкин.”⁶⁹

Именно Гоголь указал на Пушкина как на совершенного человека в России, человека будущего. В статье “Несколько слов о Пушкине” 1832 года, напечатанной позже, в 1835 году в сборнике *Арабески*, находим известные строки: “Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа.”⁷⁰

Этими словами Гоголя через 11 лет после создания романа *Идиот* Достоевский откроет свою знаменитую Пушкинскую речь.

Далее у Гоголя говорится о Пушкине: “Это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет. . . Самая его жизнь — совершенно русская.” И там же: “При имени Пушкина тотчас осеняет мысль о русском национальном поэте.”⁷¹

Пушкин — русский национальный поэт! Это основная мысль знаменитой речи Достоевского, но звучит она и в более ранних произведениях писателя, в частности, в романе *Идиот*.

В статье “В чем же еще существует русской поэзии . . .” привлекло наше внимание и следующее замечание Гоголя: “Все наши русские поэты: Державин, Жуковский, Батюшков удержали свою личность. У одного Пушкина ее нет. Что схватишь из его сочинений о нем самом? Поди улови его характер как человека! Наместо его предстает тот же чудный (подчеркнуто мною, — Г.Б.) образ, на все откликающийся и одному себе только не находящий отклика.”⁷²

67. Н. В. Гоголь, *Собрание сочинений*, т. 6 (Москва: Худ. лит., 1986), стр. 471.

68. Там же, стр. 323-24.

69. Там же, стр. 332.

70. Там же, стр. 56.

71. Там же.

72. Там же, стр. 334.

И здесь вспоминается мысль Достоевского из Пушкинской речи о всемирной отзывчивости Пушкина.

Стихотворение Пушкина “Рыцарь бедный” и отличается неуловимостью “чудного образа” (особенно в последней, приведенной в романе редакции), что и подчеркивается Достоевским. На предложение нарисовать “рыцаря бедного” на сюжет, придуманный Аглаей, то есть человека, одержимого идеей идеала, наивная Аделаида говорит:

— Да как же бы я нарисовала, кого? По сюжету выходит, что этот “рыцарь бедный”

С лица стальной решетки
Ни пред кем не поды мал

Какое же тут лицо могло выйти? Что нарисовать: решетку? Аноним?⁷³

На наш взгляд личность “рыцаря бедного” в оценке Достоевского отождествляется с личностью Пушкина-поэта в оценке Гоголя.

Сквозным мотивом через весь роман Достоевского “о положительно прекрасном человеке” проходит мысль о необходимости всемирной отзывчивости и человеческой любви. “. . . я не понимаю, как можно проходить мимо дерева и не быть счастливым, что видишь его? Говорить с человеком и не быть счастливым, что любишь его!”⁷⁴ — говорит главный герой.

Итак, на основании всего вышеизложенного можно сделать вывод, что роман *Идиот* создавался под непосредственным влиянием не только творчества, но и личности А. С. Пушкина, послужившей одним из импульсов для создания образа положительно прекрасного человека. К такому выводу подводит нас обращение к павловским реалиям.

73. ПССД, т. 8, стр. 206.

74. Там же, стр. 459.

ХАЛИНА БЖОЗА (Горунь, Польша)

ТРАГИЧЕСКОЕ В ДУХОВНОЙ ЖИЗНИ РОМАННОГО СЛОВА (МЕЖДУ БАХТИНЫМ И ДОСТОЕВСКИМ)

Исходной точкой настоящей статьи является знаменательное замечание М. М. Бахтина насчет широко понимаемой проблемы текста:

“Приходится называть наш анализ философским прежде всего по соображениям негативного характера: это не лингвистический, не филологический, не литературоведческий или какой-либо иной специальный анализ (исследование). Положительные же соображения таковы: наше исследование движется в пограничных сферах, т.е. на границах всех указанных дисциплин, на их стыках и пересечениях.

Текст (письменный и устный) как первичная данность всех этих дисциплин и вообще всего гуманитарно-филологического мышления (в том числе даже богословского и философского мышления в его истоках). Текст является той непосредственной действительностью (действительностью мысли и переживаний), из которой только и могут исходить эти дисциплины и это мышление. Где нет текста (даже “подразумеваемого”), там нет и объекта для исследования и мышления”.¹

Существенно, кстати, и указание Бахтина на многоплановые филологические аспекты изучения таких явлений, как: мысли о мыслях, переживания переживаний, слова о словах или тексты о текстах. В связи с развитием художественной культуры (и культуры вообще) Бахтин обращает внимание на явление и даже — теоретический вопрос *кризиса*. Например, “напряженность и новизна содержания — как конклюдирует автор *Проблем поэтики Достоевского* — в большинстве случаев составляет уже признак кризиса эстетического творчества. В свою очередь кризис автора — это “пересмотр самого места искусства в целом культуры и в событии бытия: всякое традиционное место представляется неоправданным”. С другой стороны, в такой перспективе кризис жизни, часто сопутствующий кризису авторства, стимулирует “население жизни литературными героями,

1. М. М. Бахтин, “Проблема текста в лингвистике, философии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа”, *Эстетика словесного творчества* (Москва: Искусство, 1979), стр. 281.

отпадение ее от абсолютного будущего и превращение в трагедию без хора и без автора”².

Бахтин при этом учитывает и такой художественный образ мира, который — как у Достоевского — явится адресату якобы в становлении, “в незавершенном виде”. Такой тип миросозерцания и художественного изображения — это результат неспособности мысли и языка современного человека свести суть мира (и быта) к одной общей системе, т.е. замкнуть в пределы одной научно-мировоззренческой парадигмы и выразить через конкретные формы и категории искусства, виды и жанры. Понятными ведь кажутся попытки автора *Бесов* преодолеть схемы позитивистского сознания и выйти за пределы применяемых обычно мейдий художественного сообщения, чтобы раскрыть универсальные духовные ценности. Такой путь, как правило, ведет через кризис традиционных эстетических категорий литературы: авторства и героя, художественного мира и стиля, а тем самым — осложняет вопрос жанра. Итак, Бахтин приходит к заключению, что “всякая система знаков . . . принципиально может быть расшифрована, т.е. переведена на другие знаковые системы (другие языки); следовательно, есть общая логика знаковых систем. . . . Но текст (в отличие от языка как системы средств) никогда не может быть переведен до конца, ибо нет потенциального единого текста текстов.

Событие жизни текста, т.е. его подлинная сущность, всегда развивается на рубеже двух сознаний, двух субъектов. . . . Текст не вещь, а поэтому второе сознание, сознание воспринимающего, никак нельзя элиминировать или нейтрализовать”³.

Исходя из этих бахтинских рассуждений, можно прийти к простому выводу, что в ситуации осложнения (даже кризиса) категория *автора* самую важную позицию в процессе художественной коммуникации начинает занимать само *слово*, освобожденное от традиционных структурных связей; слово, динамически наполняющееся живыми семантическими энергиями. Оказывается, что с этой точки зрения философские осмысления русским ученым как фрейдовской интерпретации сновидений, так и эстетической функции метафор, символов, аллегорических изречений или каламбуров в прозе Достоевского, перекликаются с похожими трактовками мифов и библейских мотивов Полем Рикэрром. Неточные пересказы известных сюжетов, оговорки и искажения образов, обнажающих (по Фрейду) естественные психические потребности индивида, оба ученых воспринимают как внутреннюю (“общественно-идеологическую”) борьбу разных понятий и семантичес-

2. Там же, стр. 178-79.

3. Там же, стр. 284-85.

ких начал. Соотнесения теоретических положений Бахтина с некоторыми концепциями изучения речевой культуры, эстетики и философии языка затрагивают вопросы культурной антропологии и в этом плане также соприкасаются с некоторыми тезисами и конклюзиями Леви-Страсса и Рикэра.⁴

Герменевтический выход в изучение художественного текста, рассматриваемого в аспекте явлений “многоголосия”, “речи в речи” и “речи о речи” раскрывают междисциплинарные вопросы, соединяя стремления лингвистов, психологов, философов и социологов обобщить явления человеческой культуры, которые вписываясь в исторический процесс, но становятся универсальными, вечными. В бахтинском учении о “чужом слове” и словесной культуре вообще находим преамбулу герменевтического метода исторической интерпретации культуры вне гегелевской абсолютизации познания. Рикэровское понимание текста как *мира* и тезис о закономерности поляризации и “конфликта разных герменевтик” (ибо абсолютное выяснение невозможно) особо близко идеи Бахтина о скрытой или явной диалогичности слова и о “коварном” высказывании.⁵

В поле интерференции этих положений Бахтина с рикэровскими рассуждениями о проблематике культурной коммуникации можно выделить два ряда вопросов. Один из них предопределен универсальной темой Тайны — как Молчания или умолчания, подтекста. Тайны, которая — как невыразимая, но угадываемая реальность — способна лишь отражаться в словах и буквах. Ведь звуки, буквы и всякие конвенционные знаки (в живой артикуляции или записи) — как речевой материал трактуется в разных, особенно в древних культурах — и магических, и религиозных — как эхо или тень неведомой трансцендентной ценности: божественной Правды.

Другой же ряд, относимый к имманентному миру самого языка и речевых явлений, вращается вокруг событий *rечи* в поле “голосов” (высказываний), порожденном языковыми фактами и социальными отношениями. Эти события, связанные с бытом, как носители “идеологического” (по Бахтину) начала, выявляют людские, мирские ценности.

Согласно тезисам и конклюзиям Бахтина, материя *слова* в “полифонической” романий прозе Досоевского является исследователю как особый медиум, симптом и даже — как система, раскрывающая суть

4. См. В. Н. Волошинов, М. М. Бахтин, *Фрейдизм. Критический очерк* (Москва-Ленинград: Гос. изд-во, 1927). Для современного исследователя интересны главы V-VIII и XIX данной книги, а также: P. Ricoeur, *De l'interprétation: Essai sur Fred* (Париж: 1965).

5. Ср. P. Ricoeur, *Teoria Interpretacji: dyskurs i nadwyżka znaczenia, Język, tekst, interpretacja. Wybor pism, wyb. i tłum.* K. Rosner (Warszawa: 1989), ц. 63-89. Бахтин, “Проблема текста”, стр. 292-307.

новой эстетики в европейской художественной литературе. Новые теоретические сверхкатегории (как поэтика контрапункта и диалогическое: “скрыто-полемичное” слово повествователя и героя у Достоевского), выявляя универсальные идеи и ценности его прозы, одновременно, указывают и на широкие перспективы дальнейшего ее изучения.

“В мире Достоевского — замечает русский ученый — . . . есть лишь слово-обращение, слово, диалогически соприкасающееся другим словом, слово о слове, обращенное к слову”.⁶ В этом коротком сопражении Бахтин обратил внимание на редкостную содержательность художественных текстов великого прозаика, в которых происходит внутренняя семантическая игра, дискурс, скрывающий в своей, синхронно проявляющейся, структуре метаисторические философские обобщения. Итак, игра словестными символами, образными изречениями и цитатами (или квази-цитатами) знакомых читателю реплик и жестов, а также — знаменательных ситуаций и исторических фактов порождает в романах Достоевского как синтез визионерских сновидений, галлюцинаций или мечтаний героев, явится ему в специфической знаковой сверх структуре, т.е. на уровне герменевтики в рикэровском понимании. Такое многозначное романное повествование, содержащее скрытую в подтексте драматургию экзистенциальной трагедии, выявляет стремление художника проникнуть — через разные знаки и тексты культуры (метафоры, символы и мифы) в истинный духовный смысл жизни личности.

Таким образом, скрытый в материи художественный речи писателя *высший порядок*, т.е. интертекст будто предъявляет в “романе-прозрении” (по определению А. Ковача) и “романе-мифе” (по М. Йовановичу) некую *сверхреальность*, не сводимую к конкретному медиуму искусства. Ведь такая условная квази-реальность, как инвариант идеального смысла, синтезирующего разные дискурсивные начала, фиксируется якобы вне языка и чувственного образа. Это же та реальность, которая проявляется в разных вариантах пересказа, запечатленной в формах языковой артикуляции записи, в частности, в текстах Евангелия. Ведь, по Рикэру — многие тексты богословов, пророков и поэтов открывают одну и ту же Истину, поднимая одну и ту же тему: появления и распостранения в мире зла, которое в итоге драматической борьбы должно прийти к саморедукции и устраниению.⁷

Кстати, интересна — не только для Бахтина и Рикэра — сама проекция на мир языка и речи всех тех процессов, которым подтверждается

6. М. М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, изд. 3 (Москва: Советская Россия, 1972), стр. 408.

7. Ср. Р. Ricoeur, *Symbolika zla* (Warszawa: 1986).

человеческий быт и культура. В романах Достоевского ведь показано, как трагизм личности, воспитанной в декартовском духе *Cogito* (допускающем свободные рассуждения и оценки), отражается в структуре созданной позитивистским мировоззрением ноосфера и дальше — в общем образе языковой коммуникации. Ведь мышление и речь подвергаются тем же формам развития и выражения (эволюции и инволюции), что и их субъект, взлетающий и падающий в погоне за идеалом и счастьем. Поэтому конгениальный героям прозы Достоевского является сама художественная речь, что Малькольм Джонс (учитывая соображения М. Эдвардса) соотносит с понятием “падшей речи” и “воскресения через падения” в *Братьях Карамазовых*, при трактовке романа в категориях христианской поэтики.⁸

Оттуда и создается в литературном тексте (или в любом тексте культуры) “дивергентная структура противоречивого сообщения”, т.е. “диалога” разных точек зрения того же соознания, двух (или больше) уровней мышления и автора, и адресата речи, значит, одновременное восприятие текста на разных уровнях работы памяти индивида. В некоторых случаях в романическом повествовании у Достоевского читателю даже навязываются одновременно две (или больше) взаимоисключающихся информации.

Итак, с учетом многоаспектного понимания бахтинской категории “чужого слова” мы обращаемся к раскрытию еще одного из древних культурных кодов, которые использовал в своем творчестве автор *Идиота*.

Как указывал Бахтин, такой код, который и Ю. Кристева и Р. Барт считают явлением “вечной интертекстуальности”, а И. Смирнов — свойством “памяти памяти текста”, порождает особыую “архиидеологию”, заметную на уровне внутренней речи художественного повествования.⁹ Разные ведь блуждающие мотивы, цитаты — дей-ствительные и мнимые — как фрагменты будто забытого, но возрождающегося текста и больше: — дискурса — образуют в прозе русского классика какую-то “всеобщую раскрывающую систему”. Последняя посредственно указывает на еще одну (скажем, дополнительную) функцию языковой коммуникации, не учитываемую официальной (т.е. научной, теоретической) лингвистикой. Ее феномен (т.е. в понимании П. Флорен-

8. M. V. Jones, “The Brothers Karamazov as a Special Type of Fallen Discourse”, Programme Résumés VII International Symposium: “Dostoevsky and XX Century” (Ljubljana: 1989), стр. 42-43. О “падении слова” в сфере науки, интеллекта тоже — см. С. Булгаков, *Философия имени* (Париж: УМСА, 1953), стр. 129-31.

9. См. И. Смирнов, “Порождение интертекста (элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака)”, *Wiener Slawistischer Almanach*, Sond. 17 (1985), 16-17, 78-111, 134-38.

ского — феномен “магичности слова”) состоит в особом свойстве сообщения сугубо креативного, составляющего “весь в себе”. Можно определить эту функцию как “духовно-моральную” (или — экзистенциальную), ибо ее действие направлено на трансценденцию в двух аспектах: магическом и религиозном. Смысл этой функции речи (связанной зачастую с художественной, но не только) нельзя свести к сфере поэтической (т.е. эстетической) функции текста и слова в понимании Р. Якобсона, хотя они иногда совпадают.¹⁰

Такая именно — духовно-моральная функция художественной (а также — богословской или научно-философской) прозы представляла собой, кстати, один из очень важных, зарожденных еще в средневековье, вопросов русской культуры, к которому несколько раз обращался о. Павел Флоренский. Весьма интересная проблематика изучения слова, высказывания и речи — в разных аспектах духовного опыта одной культуры — занимала нескольких русских богословов, философов, филологов и поэтов с конца XIX до 20-х годов XX века (как например, еп. Феофан, Иоанн Кронштадский, С. Булгаков, В. Эрин, А. Лосев, С. Троицкий, Н. Гумилев, Мандельштам, Флоренский и Бахтин).¹¹ В порожденном этими парапсихологическими диспутами полемическом дискурсе сторонников “онтологичности” слова-ценности, т.е. “имеславия” и “номиналистов” (считающих словоимя только условным знаком, символом) общей идеей являлась сама креативная мощь слова и речи. С той точки зрения особо плодотворной оказалась теория слова П. Флоренского, который — признавая ценность глубинного созерцания слова-имени, одновременно отмечал творческие способности человеческого духа — через звление естественной активности: “след” божественного начала *energei*.¹² Такая трактовка слова, понимаемого как самостоятельная и саморазвивающаяся ценность (слово-имя, словотермин) сопровождается у Флоренского изучением явлений языка и речевой стихии (как системы и средства познания), а также — художественного творчества, медий выражения и форм межчеловеческого общения. Итак, проблематика неограниченных творческих потенций слова и языка, которая у Бахтина явится сквозь призму категорий

10. Cp. R. Jakobson, “Poetyka w świetle językoznawstwa”, *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. H. Markiewicz, t. III, tl. K. Pomorska (Kraków: 1972), стр. 22-69. Cp. Е. Фарыно, “Роль текста в литературном произведении”, *Studia Russica* (Budapest), 11 (1987), стр. 118-40.

11. См. Н. Бонецкая, “Слово в теории языка П. Н. Флоренского”, *Studia Slavica Hungaria*, 34, Nos. 1-4 (1988), стр. 9-10 (Предисловие к публикации работ П. Флоренского: “Магичность слова” и “Имеславие как философская предпосылка”). Cp. тоже: С. Авенинцев, *Поэтика ранневизантийской литературы* (Москва: Сов. лит., 1977), стр. 84-104.

12. Бонецкая, “Слово . . .”, стр. 15-17.

“многоголосья” и “чужой речи”, расширяется, благодаря положениям Флоренского и Булгакова (исходящим из источника “имеславского” движения). Ведь труды последних мыслителей-теологов, обогащая вопросы философии языка элементами богословских размышлений, расширяют изучение художественного высказывания, главным образом, поэтического текста — духовной энергией внутреннего сообщения, направленной к сфере трансценденции.¹³

Весьма интересно в такой исследовательской перспективе рассмотреть тексты таких романов Достоевского, как *Преступление и наказание*, *Идиот* или *Братья Карамазовы*, где на художественной организации семантической ткани повествования отражаются евангельские сюжеты и богословская фразеология. В романе *Бесы* наблюдаем особо оригинальные явления (отмеченные уже критикой), которые стоит отдельно изучить в свете современных доисторий литературоведов, лингвистов и психологов, а также новых положений культуро-ведения и философии языка. Исследуемые в такой перспективе художественные образы и идеи *Бесов* выявляют внутреннюю драму человека и культуры, которая появляется именно на уровне речи (языка): драму, предопределенную (и стимулированную) речевыми процессами постепенной деградации общества через расщепление, оскудение и даже падение большого слова. Ведь лишение понятия Логоса древнего духовного ореола, относимого к его божественным истокам (ср. Евангелие и Апокалипсис по Иоанну, а также труды Флоренского: *Магичность слова и Имеславие как философская предпосылка*) внутренне опустошает его и приводит к нигилизации, превращая лишь в ненадежный меддиум, мало достоверный носитель информации.

Итак, в *Бесах* разрушение старого порядка становится возможным лишь благодаря идеологическому искушению, т.е. волшебству коварного слова, пустой игры смыслами. Как идеалистическая риторика Степана Верховенского — отца, так и цинично-злобное искусство “плетения словес” Петра — сына, создают своеобразную “метапоэтику” (поэтику чужих поэтов), т.е. демагогический лепет; игру мнимыми смыслами ложных ценностей. Иначе Ставрогин: пренебрегая словом, он обращается к другим приемам коммуникативной манипуляции, т.е. к “кинетической фразе”: к жесту, действию, расчлененному на сцены, или — к провоцированию чужих жестов и действий, расчлененному на сцены, или — к провоцированию чужих жестов и действий, к игре чужими мыслями и личностями как живыми медиумами скрытой психодрамы.

13. Н. Бонецкая, “Философия П. А. Флоренского”, *Studia Slavica Hungaria*, 32 (1986), стр. 118-23 (Предисловие к публ. работы П. Флоренского: “Философия языка”).

Но результаты такой нигилистической игры друзей-бесов близки: самокомпроментация праздного лепета Петра сопровождается “странными поступками” Николая (такими, как “вождение за нос” Гаганнова, выстрел в воздух, “укушение” в ухо губернатора Лембке или женитьба на хромоножке Лебядкиной).

Особенно задорная провокация, т.е. небрежная и грубая, но посвоему рафинированная, рискованная игра словом и высказыванием появляется в знаменитой исповеди Ставрогина. Составляющий содержание главы “У Тихона” — как текст, не включенный в первое издание *Бесов* — целое столетие трактовался исследователями как реалистическая сцена жестоко искреннего саморазоблачения грешного искусителя — Князя Гарри. Такую трактовку, кстати, внушает читателю замечание монаха Тихона:

“... О, более великого и более страшного преступления, как поступок ваш с отроквицей, разумеется, нет и не может быть.”¹⁴

Но скоро следующая за ним реплика Николая уже невольно настораживает читателя:

“— Я, может быть, вам очень налгал на себя, — настойчиво повторил еще раз Ставрогин. — Впрочем, что же, я их взызываю грубостью моей исповеди, если уже заметили взызов? Я заставляю их еще более ненавидеть меня, вот и только.”¹⁵

По ходу диалога собеседников, комментирующих письменное изложение исповеди (содержание, кстати, “орфографические ошибки, довольно многочисленные”), читателю навязывается сомнение в достоверности представляемых автором этого высказывания фактов. Можно заподозрить, что вся история соблазнения и издевательства над Матрещей — это выдуманный сюжет в стиле де Сада, которым Ставрогин играет, чтобы запугать Тихона и прикрыть истинную цель его визита в келье провидца. Подтверждают такой вывод и последние слова монаха:

“— Я вижу..., что никогда вы, бедный погибший юноша, не стояли так близко к самому ужасному преступлению, как в сию минуту!”, а также злобная реплика Николая:

14. Ф. М. Достоевский, *Полное собрание сочинений в 30-ти томах*, т. XI, *Бесы*, гл. “У Тихона”, Рукописные редакции (Ленинград: Наука, 1974), стр. 25.

15. Там же.

“— . . . Проклятый психолог!”¹⁶

Итак, ситуация чтения вслух нарочито небрежноой записи исповеди-мемуаров (с орфографическими ошибками) и показывающею ее живо-го диспута исповедующегося Ставрогина с исповедателем, отцом Тихоюм, т.е. автора текста с главным адресатом, порождает герменевтический вопрос столкновения разных интерпретаций симантически многословной речи, построенной как высказывание в высказывании и содержащей “слово о слове”. Мнимость представленных фактов и теряющейся смысл слов якобы “откровенного” излияния преступника только в душе так запутывают информацию, что исповедывающийся доходит до осознания страшнейшей для него самого истинны: антиципации собственной гибели в последствии небрежения словом. Так, словесная фраза, превращаясь незаметно в кинетическую, выявляет опасность самой “перевернутой” логики негативизма, ибо коварство — через падение принципов и самообман — ведет к духовному кризису и упадку личности. И не столько нигилистический бунт, сколько игра с *логосом* оказывается способной стимулировать поединок идей — вплоть до победы самой опасной из них:

“В это время . . . пришла мне идея искалечить как-нибудь жизнь, но только как можно противнее.

. . . Вы правы, я, может быть, не выдержу, я в злобе сделаю новое преступление.”¹⁷

Как показывает внутренняя логика сюжетных событий в *Бесах*, искаженный и даже замороженный процесс коммуникации стимулирует самодавлеющий механизм недоразумений и фальсификаций действительности, который — случайно — не обходится уже без жертв. Когда в потоке сталкивающихся лже-правд теряются лже-факты, когда в растворяющемся дискурсе нереферентное слово отрывается даже от субъекта высказывания, наступает постепенный распад куль-турно-этнических связей в обществе, основанном на логоцентристическом порядке. В ситуации, когда слово перестает быть медиумом-носителем информации, а также — фромой, пригодной для обрядовой или психодраматической душевной разрядки (врелигиозной или магической, либо оккультной практике), ему остается лишь креативно-поэтическая роль и установка на эстетические оценки.

16. Там же, стр. 30.

17. Там же, стр. 20, 30.

Такое "художественное" балансирующее на гранях жизни и чистого искусства, т.е. "театра свободных проекций", зиждется на категории *невозможного* и постепенно становится невыносимым для самого созидателя: Великого Беса, подвластного ведь психофизическим и духовным законам человеческого бытия. Его духовная "пантомима", предвзятая ради эстетического страдания — вместо удовольствия, запутывает идола Организации в сеть опасных интриг — вплоть до тихого согласия на убийство Лебядкиных. Итак, Ставрогин — через внутреннюю драму инерции — становится жертвой собственной идеи — всеобщей провокации, отрицания и ухода — вплоть до "самопоглащения": выпадения за пределы физического существования.¹⁸

И в *Бесах* и в других романах Достоевского наблюдаем различные способы и приемы использования внутренней — интеллектуальной и эмоциональной — энергии слова, вступающего в многоплановые связи с другими (не только лексическими) средствами сообщения. Ведь разнообразные события и драмы речи обнаруживают все нелепости неустроенной и сложной жизни человека, искаженной нарушениям первичной космической гармонии темными силами негативной энергии; нелепости, стимулирующие отталкивания от начал высшей Правды, а приводящие к злодеянию и смерти. Неслучайно Ставрогин, Великий Бес, Царевич Самозванец — как одинокий и неудавленный дублер самого себя — лишь ради сохранения собственной легенды, мифа искусителя, не выдерживает последней "пробы": невольного соучастия в убийстве чужими руками и унизительного для мужчины разоблачения Лизой Тушиной. Ведь прекрасная молодая дама, между прочим, в тоске за деформацией и ущербностью физического женского идеала захотела (влюбляя в искусителя Беса) добиться эффекта асимметрии как нарушения стериотипа: принципа гармонии, предопределяющего конвенциональный стиль салонной жизни. "Позавидовавши" Марии Лебядкиной внимания со стороны Николая, Лиза будто увлеклась образом Хромоножки ради достижения "смысловой полифонии" как страннейшей капризной компенсации собственной салонной обыкновенности. На самом деле барышне Тушиной страстью захотелось осуществить престранную прихоть: стать хромой, т.е. потерять свою женскую (точнее, девичью) честь. Но, "к сожалению", получилось все наоборот: ей пришлось стереть противоположную обиду, т.е. "симметрично" остаться здоровой и целой в доме мифического искусителя, Принца

18. Об этом подробнее: см. Х. Бжоза, *Достоевский. Просторы движущегося сознания*, гл. II "Экзистенциальная драма человека в Театре Памяти" (Познань: 1992), стр. 39, 48-49.

Гарри (Николая) — до самого момента случайной смерти в суматохе после пожара фабрики Шпигулича.

После этого — столь грозного, что и непонятного — события внимательный читатель *Бесов* может логически и морально объяснить неожиданное и жуткое самоубийство Ставрогина как своеобразно значимый жест, условный знак или "текст", который сможет "прочесть" и понять только отец Тихон. Это ведь и есть особое, сейчас уже искреннее письмо-исповедь человека, который неспособен далее нести свое "бремя" — "крест", наложенный на себя как костюм, собственными руками. Эта знаменательная "вторая исповедь" (тоже как изложение, стилизированное на прозу Де Сада) — как фокус мистификации в высшей форме — выявляет, наконец, через сознание отшельника-исповедателя, страх Великого Беса перед опасностью публично стать смешным без своей грозной легенды.¹⁹ Такая своеобразная "маска в маске", которая в романах Достоевского нередко становится герменевтическим приемом "неполной расшифровки" в опосредованной форме (между прочим через интертекстуальную связь и синтезирование разных текстов) и выявляет некий "высший порядок", порождающий идейно-аксиологический горизонт самых различных текстов культуры.²⁰ В своем художественном творчестве русский романист-мыслитель не раз поднимал вопрос "трансцендентной (духовно-моральной) функции слова, выходящей за пределы лингвистического и психологического изучения проблематики языковой коммуникации. Получаем таким образом ряд интересных вопросов, связанных с особой функцией языка (и речи), которая вводит в теоретические анализы (основополагающиеся на интеллектуальное начало) — элемент оценки. На стыке философии с богословием, где художественная культура соприкасается с религиозной, т.е. где сквозь научный текст "просвечивают" теологические понятия, а молитвенная фразеология вносит элементы мистического мировидения, там и зарождаются те особые ценностные начала, которые нацелены на раскрытие *той* стороны сознания художника или исследователя-философа (т.е. раскрытие ноументальной сферы общечеловеческого мира).²¹

Так, благодаря ряду работ Флоренского, как: *Магичность слова, Имевшая как философская предпосылка, У водоразделов мысли, Строение слова, Термин* и др., оказалось возможным истолкование не-

19. См. там же, гл. IV (Семантические игры: ирония и шутка как прием "слова в слове". *Междудвухтым и Достоевским*), стр. 79, 80-82.

20. Ср. М. Дрозда, "Нarrативная маска в художественной прозе", *Russian Literature*, 12 (1982), стр. 268-71.

21. Ср. М. М. Бахтин, "К переработке книги о Достоевском", *Эстетика*, стр. 308-27.

которых, наполненных богатым содержанием, произведений литературы. Имея ввиду, что слово, речь и языковые процессы, наподобие живому организму, выполняют самые разные функции (например, эстетическую, познавательную или чисто экспрессивную), можно найти в языковом потоке художественного текста также механизм морального воздействия на адресата (между прочим — через эмоциональный террор или катарсис) или же — его духовного возвышения и введения в сферу трансцендентных "миров иных".

Ведь художественный текст способен тоже действовать так, как заклинание мага и всякие возможные формы завораживания в оккультной практике, или — подражать воздействию на личность молитвы и литургии. С такой ведь функцией связывается и достижение душевной разрядки и духовного катарсиса через влияние на человека мировоззренческих и религиозных ценностей. На туто имению функцию языка и речи опирается и сама идея "соборности" искусства и культуры — как важная форма единения людей, идея, которой за Достоевским подняли русские символисты в начале XX века.

В итоге размышлений над вопросами художественной речи Достоевского следует сказать, что проявление в ней особой психической и духовной динамики подтверждает толковость рикэрсовского понимания *текста* как многогранного и многопланового мира. В романах русского классика — с одной стороны — общечеловеческие духовные ценности, раскрытые Флоренским, а с другой — взаимосвязь в диалоге "официального" и неофициального" сознания, по Бахтину, выявляет — через слово — богатый мир культурного прошлого личности. Это пространство вечности будто взаимопроникается с "настоящим" эстетической реальности произведения. Ведь естественные энергии, скрытые в человеке, отражаются в многослойной упругой ткани речи, выражая суть двуполюсности ценностного начала слова.²² Поэтому марселяевский тезис, что "человек сотворен из материи надежды", утверждая единение людей в духе соборности, не исключает замечания Крлежи, что он же — "адский сосуд, наполненный ложью". Ведь борьба ценностей — в плане наличного, индивидуального, порождает трагизм в плане межчеловеческих отношений. Ложь и подражание, как попытки имитировать Правду — вненаходимую, божественную — вносят в духовную и эмоциональную жизнь речевых отношений трагические ошибки и самообман, порождающий душевные терзания неудовлетворенной совести. Звуковой сосуд слова, который вместо космической гармонии

22. Ср. тоже: Х. Гюнтер, "Бахтин и Рождение трагедии Ф. Ницше", доклад на XVIII Конгрессе ФИЛМ в Новом Саде (Novi Sad, 1990).

наполняется диссонансами противомаркированных энергий, через стрессирующее напряжение наносит ущерб даже самому субъекту речи.

Поэтому и теоретически, и практически оправданной кажется установка адресата не столько на сам художественный *текст* Достоевского (с его содержанием естественно навязывающимся при чтении), сколько на жанр высказывания, отражающий общую культуру речи, охватывающую общественные и стилистические игры, словесные шутки и каламбурные манипуляции словом, которые порождают иронический “высший” смысл *мира текста*: его морально-этический дух.

Нацеливаясь на постижение этого высшего порядка, предопределяющего скрытый за сюжетными событиями романа *Бесы*, нельзя не заметить, что в его художественном высказывании перекликаются разные, даже противоположные идеинные начала: то ли людического, дионаисского, то ли — соборного, идеалистического характера (соотносимого с духом аполлонизма). Общая атмосфера мира текста романа отражает разнонаправленные тенденции развития личности в переходное время смены культурных эпох, когда на месте романтических идеалов должны появиться грубые формы душевной разрядки общества: истерика, дикий нрав идемонизм — как игры раскрепощенного сознания, тяготеющие к “ сфере тени”. Эта — индивидуальная и общая — потребность избавится от кипучей энергии в формах новой (по Бахтину) “культуры гротескного тела” породила запрос на символическое олицетворение в новой фольклористике и мифологии, способных выразить в соответствующих этому запросу речевых и культурных *текстах*. Именно ответом на такой запрос мог стать, между прочим, миф “черного князя” — искусителя и нигилиста, убийцы и вообще — беса. Городская публика ведь устала уже от идеалистических историй, слашавых сцен и образов как опошленных подделок форм культуры сентиментализма и романтизма.²³ Этим именно и объясняется миф Ставрогина, порожденный не столько им самим, сколько — окружающей его толпой “учеников” и поклонниц; легендарный герой и его “странные поступки”, которые сложились в сюжет “каламбурной биографии” (как противоположность жанра жития блаженного мученика), оказался лишь подделкой в стиле “литературной кадрили”. Одновременно миф Анти-Христа воплощал никогда не исполнившееся мечтания и сны более или менее порядочных, но наверно мало оригинальных лиц, которые жаждали чего-то нового в любой форме потрясающей драматургии современного людического зрелища. Таинственный герой, пропадающий на целые

23. Ср. Ф. Ницше, *По ту сторону добра и зла* (Москва: 1900), репринт. Халидзе (Вермонт: 1984), гл. I и II, стр. 14-18, 15-31.

годы и по большей мере, отсутствующий, как красивое чудовище, привлекал, отталкивая, и тем самым — как богатырь-нигилист — вписывался в суть будущей эпохи “бури и натиска” — под знанием Апокалипсиса. Отсюда становится понятным самообман влюбленных в Николая — Принца Гарри же женщин и засмотревшихся в него мужчин, а так же — многих читателей и исследователей романа Достоевского, которые ошибочно прочитав литературный текст, наверно истолковали смысл широко понимаемого текста культуры. Даже отец Тихон сперва поверил в реальное существование въмышленной исповедующимся “несчастным юношей” Матреши — “замученного ребенка” (пока не посомневался в искренности этого автодиноса в письменном жанре анонимного изложения, содержащего орфографические ошибки “даже многочисленные”). Даже Мария Шатова сама поверила в ставрогинское отцовство своего младенца (наистине — ребенка от собственного мужа), а Мария Лебядкина также рассказывала о якобы утопленном своем младенце, хотя не совсем известно, имел ли место на самом деле ее легендарный законный брак с “князем-богатырем”, превратившимся потом в “Гришку Отрепьева, проклятого”.

Итак, благодаря некоторым скрытым приемам — по Рикэру — “герменевтики недоверия” роман *Бесы* (как и другие произведения Достоевского) наполнен сугубо богатым психологическим, социальным и историософским содержанием, которое отражает — сквозь явления *rечи* и *речевой культуры* — внутреннюю идеологическую и морально-этическую борьбу. Именно эта борьба, которая проявляется через звнуюю и скрытую (в ироническом или каламбурном иносказании) *полисемию* художественного повествования, показывает *диалог* разных понятий, идей и семантических начал. Поэтому, на что указывал М. Джоунс (ан примере *Братьев Карамазовых*) в прозе Достоевского скрыты разнонаправленные мировоззренческие тенденции, тяготеющие — то ли к христианской, то ли — к мирской интерпретации текста произведения.²⁴

Но независимо от той или иной мировоззренческой перспективы, предопределяющей способ прочтения романа в диахроническом порядке изложения целостности его художественного повествования (т.е. высказывания), мы можем наблюдать такое скрытое движение мысли, которое внушиает адресату доминирующий общий смысл (сверхпорядок). Последний основополагается на начала предугадываемой будущности непрерывно развивающегося сознания человека, который — независимо от волевого стремления к отрицанию христианской культуры

24. Jones, *The Brothers Karamazov*, стр. 41-42.

— через смену разных идеиных “костюмов” — продвигается к высшей форме постижения смысла и ценности бытия.

Итак, путем отталкиваний от позитивных действий и идей человек Достоевского невольно движется к моральному созреванию — прямо через очередные свои падения. Такой путь *восхождения личности* — через акты одолевания ошибочного восприятия уродливого мира наизнанку — запечатлен в речевой форме все заново пересказываемого сюжета вечной драмы: драмы падающего и возрождающегося слова.²⁵ Таким образом, на гранях и столкновениях слова-оболочки, слова-маски, т.е. пустого звука, со словом-именем, содержащим творческие начала, зиждется коренной идеиный смысл и та художественная ценность речевой культуры Достоевского, которая подняла его творчество до ранга *философии*.

25. Бжоза, *О духовной жизни*, стр. 69-71.

ХАЛИНА БЖОЗА (Торунь, Польша)

СДВИГ ЦЕННОСТЕЙ И ДРАМА ЛИЧНОСТИ КАК ЗНАК НОВЫХ ВРЕМЕН (Ф. ДОСТОЕВСКИЙ — Б. ШУЛЬЦ — Т. КАНТОР)

Художественный образ современного мира, являющийся нам лишь в становлении, в ‘незавершенном виде’, напоминает мир романов Достоевского. Такой тип изображения — это результат неспособности человеческой мысли и языка свести суть мира (и быта) к одной общей формуле: ‘принципу принципов’. Невозможно ведь замкнуть мироздание в пределы одной научно-мировоззренческой парадигмы и выразить через традиционные категории пространства, времени, гармонии, ритма и ценностей, а также — средства сообщения, представляющие конкретные формы искусства, виды и жанры. Поэтому понятны попытки художников выйти за пределы мейдий, приемов и форм художественной коммуникации, преодолеть барьеры невозможного и раскрыть универсальные духовные ценности. Так, представляя вечную драму человеческого бытия, Достоевский творил свой ‘театр без театра’, т.е. структуру II плана художественной речи. Аналогично и Тадеуш Кантор строил свой ‘театр без драмы’ как искусство свободных проекций, нарушая онтологические основы изобразительных искусств.

Итак, в романах Достоевского *Идиот* и *Братья Карамазовы*, а также в спектаклях Кантора *Умерший класс* и *Велополе* — Велополе театральность становится ‘раскрывающей силой’ и синтагмой, предопределяющей смысл эстетической реальности произведения. Эта реальность — как пространство вечного драматического действия — составляет силовое поле антитез: духовного ‘подполья’ человека и ‘подполья’ мира, Правды Разума и Правды Сердца, реального Сейчас и Вечной Памяти. Это ведь и есть интермедиальная форма запечатления и нашей духовной драмы, где допускается смена ролей — вплоть до свободных перевоплощений.

В такой же перспективе стоит учесть и некоторые ‘второстепенные’ явления, составляющие задний план внеverbального эстетического сообщения. Этот план ведь охватывает между прочим те сферы содержания, которые скрыты в значениях, знаках и знакообразующих жес-

так или поведениях участников обряда либо другого типа массо-вого действия, имеющего то ли соборный, то ли людический, зрелищный характер.¹ В подобных случаях особым ‘речевым’ материалом становятся жесты: ‘кинетические фразы’ или гул звуков, ‘звуковая пляска’ (по определению Эткинда): игра фонетическими рядами с неопределенной семантикой. Паракоммуникативная функция этого своеобразного интермедиального кода появляется в формах коллективной душевно-эмоциональной (соборной) разрядки: катарсиса и восхождения. Таким образом складывается ‘внутренний текст культуры’, которой — посредством намеков — создает внеverbальные смысловые импульсы и раскрывает новое состояние культурного сознания — индивидуального и коллективного.²

Художественная проза Достоевского содержит многие интересные явления и благодаря принципам поэтики, стимулирующим динамические процессы развертывания смыслового пространства сообщения, рождает особую эстетическую реальность, которая допускает свободные трансформации смыслов разными медиумами коммуникации. Оригинальная художественная речь русского классика спровоцировала в свое время такие конклюзии и определения критики, как: ‘небрежение словом’ или ‘каламбурный стиль’, ‘мифологизм’, ‘карнавализация стиля’ и т.п. Эти определения посредственно и указывают на оперирование удожника сложным аппаратом художественно-эстетической коммуникации для основания внутреннего сообщения.

Особенно интересные, яркие примеры порождения и использования такого внеverbального ‘языка’ (кода) как медиума универсальной культурной коммуникации найдем на страницах романа Достоевского *Бесы*.

Так, например, Петр Верховенский, маркируя аутентичные действия и реплики пустым лепетом, т.е. обманчивыми словами, за которыми не стоит никакое содержание, творит лишь ‘словесную фигу’. Эта бестолковая речь — ‘декаданс’ как коварный медиум приводит к самоуничтожению содержательности слова, лишенного истины, и — тем самым — превращенного в праздный звук.

В то же время Николай Ставрогин, увлеченный искусством ‘негативной красоты’, т.е. дионисским началом гротеска (по Бахтину), сам превращается в носителя деградации слова, трансформированного в

1. См. М. Бахтин, “К переработке книги о Достоевском”, *Эстетика словесного творчества* (Москва: Искусство, 1979), стр. 308-27; ср. тоже: Л. Силард, “Аполлон и Дионис”, *Knjizevnost avangarda – revolucija*, red. A. Flaker, D. Ugresić (Zagreb: 1981), стр. 155-72.

2. Ср. Ю. Лотман, “Символ в системе культуры”, *Труды по знаковым системам* (Тарту), 21 (1987), стр.12-24; ср. М. Лекомцева, “Особенности текста с неопределенной выраженной семантикой”, там же, стр. 94-103.

‘странные поступки’: непонятные семантические игры. Поэтика умоляний и безмолствования порождает тут особое ‘письмо’: серию условных кинетических фигур духовной пантомимы ради самого эстетического страдания — вместо удовольствия. Итак, через Большую Голгофу Анти-Христа: внутреннюю драму равнодушия и инерции, Николай становится жертвой собственной идеи, т.е. всеобщего отрицания и ухода — вплоть до небытия — выпадения за пределы физического существования.

Уже в самой фамилии героя *Ставрогин* заложен источник семантического напряжения между сферами символической культуры, основанными вокруг корня ‘— тавр —’, который прежде всего ассоциируется со словом ‘тавро’ (турецкого происхождения), обозначающим пометку, клеймо на теле животного. Стоит, однако, отметить, что фонетически близкое ему слово ‘тавры’ (от греческого ‘Таурон, Таурови’) — это уже название древнего крымского племени, покоренных скитами и потом римлянами.³ В свое время, греческое слово ‘стаuros’, обозначающее крест, т.е. (по замечанию Вячеслава Иванова) страдание и одновременно — отличие, возвышение, тоже могло ка-заться близким (как по форме, так и по содержанию) слову ‘тавро’, ибо тоже могло ассоциироваться со знаком клеймения, отмечания, а опосредованно — с эмблемой или атрибутом предназначения к особой роли.

В свою очередь ‘taurus’ (лат.) значит ‘бык’ и связывается, естественно, с мощью, а также — со стихийностью и дикостью. В метафорическом смысле ‘taurus’ выражает величие и силу, как в языческом, так и в христианском понимании.

Эта открытая полисемия фамилии Великого Беса, одновременно кажется отсылкой к двум поэтическим антитетам, созданным русской литературной традицией. Итак, за первой из них — державинско-пушкинский: Бог — червь следует вторая, хлебниковская: Бог — Бык.⁴ Каждая из этих антитет по-своему выражает сущность божественного начала художника как первооткрывателя, демиурга и владельца душ. Интересно, что в разработке Хлебниковым пушкинской антitezы уже смягчается патетическая тональность столкновения двух отдаленных семантических начал, а тем самым снимается и внутреннее напряжение метафорического образа созидателя, творца. Ведь контраст света, т.е. духа (бог), и тьмы, плоти (бык) выражает в восточнохристианской культуре не только смысл обожествления, величия и

3. См. *Словарь современного русского литературного языка* (Москва-Ленинград: АН СССР, 1963), т. XVI, стр.20.

4. Об этом см. Х. Бжоза, “Экзистенциальная драма человека в Театре Памяти. Федор Достоевский и Тадеуш Катнор”, *Revue des études Slaves* (Paris), 68 (1990), стр. 823-25.

славянского культа борьбы за свободу. Ведь сам звуковой ряд ‘Ставро-гин’ можно считать и аналогом выражения ‘стать дыбом’ в смысле ‘стать (на) рога’, т.е. ‘стать на голову’ В таком случае, однако, оффенсивный жест ‘безумства храбрости’ ‘стать дыбом’ заменяется двусмысленным жестом — то ли героизма (стать на голову, чтобы . . . совершив невозможное), то ли сопротивления и протesta (стать на рога, т.е. броситься ‘вверх пятками’).

В свою очередь имя Ставрогина: *Николай* по-своему подтверждает внутреннее противоречие этого героя — ‘князя тьмы’ и, одновременно, ‘божественного вождя’ группы социалистов.⁵ Это имя, выражающее амбивалентность характера его носителя, наполнено богатым содержанием и — как характерное для славянской (главным образом, народной) культуры — соединяет черты христианского святого и языческих богов, связанных с аграрным культом. Очень широкий диапозон признаков, присущих его носителям, в разных вариантах: Миколы, Микулы и Николы, в обрядовой культуре и славянской народной мифологии допускает соотношение его, как с Перуном Громовладным, так и с лесным духом Волосом (Велесом). Итоговый синтез смыслов и значений имени героя *Бесов* выражается в целом ряде оппозиций имен, отсылающих к источнику: Миколе, т.е. — Перун — Волос, иначе: Илья (вариант Перуна) — Василий (понимаемый тоже как ‘свинский бог’ — вариант Волоса), что в христианском переобразовании конкретизируется в резкой оппозиции: Бог — свинья, т.е. Элиас (Илья Громовладный) — змий (дракон, свинья).⁶ Последнее, как нетрудно заметить, своеобразно ассоциируется с эпиграфом к роману *Бесы*, т.е. с цитатой из Евангелия от Луки о бесах, которые вошли в стадо свиней и потонули в озере. Итак, Николай Ставрогин уже через символику своего имени и фамилии был сразу отмечен и даже овеян мифологическимnimбом сверхъестественного, необычного, получая также глубокое философско-поэтическое осмыслиение размашистой антitezы.

Столь отвлеченные отсылки героя-мифа к взаимоисключающимся понятиям (т.к. божество несравненно с плотью, а тем более — с толстым и грязным животным, и — аналогично — крест сугубо далеко от быка) навязывают соображение, что Ставрогин задуман Достоевским как воплощение теоремы. Поэтому его жизнь в романе и сводится

5. Ср. H. Brzoza, “Od kultury magicznej do chrześcijańskiej (o symbolach artystycznych Dostojewskiego)”, *Slavia Orientalis*, 3-4 (1989), стр. 421-23; ср. B. Uspienski, *Kult św. Mikołaja na Rusi*, przel. E. Janus, M. Maenowa, Z. Kozłowska (Lublin: 1985), стр. 30-33, 44-51, 57-69, 74-83, 131-44, 190-95.

6. Ср. H. Brzoza, “Pragnienie spełnienia niemożliwego. Grotowski — Szajna — Kantor”, *Estetyka pragnień*, red. J. Branch-Czaina (Lublin: 1988), стр. 60-71.

лишь к чисто эстетическому существованию, как ‘литературная кардриль’.

Так как человеческая культура, т.е. и речевая культура, отражая исторический процесс, сама имеет процессивидный характер, то и очередные акты *драмы речи*, ведущие к обновлению языка, складываются по образцу кругового движения по спирали. Речевые события ведь, как и жизненные сюжеты, различны, ибо невозможно повторение индивидуальной судьбы, а случайные факты совпадают с общими закономерностями в естественном циклическом ритме жизни космоса и человека. Итак, апокалиптический зловещий смех Достоевского над искусственным порядком Организации социалистов — символического Легиона в *Бесах* — повлек за собой отклики писателей следующей эпохи, которые заново подняли тему бунта человека против насилиования личности устарелыми культурными нормами и запретами. Так, в поле борьбы разных порядков (игр и тактик поведения, маскирования и разоблачения) оказываются как герои Достоевского, например, Аркадий Долгорукий, Ставрогин, князь Мышкин или братья Карамазовы, так и Юзе из *Фердыдурке Гомбровича* и даже Тадеуш из спектакля Кантора *Велополе* — *Велополе*.

Особенно интересную художественную разработку той же темы находим в канторовском спектакле *Умерший класс*, где прием аналогии — дублирования образа класса — взворачивает наизнанку миф школы и мечты личности о возвращении к корням. Внесенные на сцену старцами манекены-куклы, т.е. копии их собственных детских фигур, напоминают скорее мертвецов, которые совершают надругательство над жалкими бывшими учениками одного класса, умершего и не способного уже воскреснуть. Но в то же время и ученики и класс продолжают существовать в другой ипостаси, т.е. во внутреннем вечном театре каждого из нас, где полубалаганное зрелище: ‘поход фантомов и масок карнавального типа’ допускает свободное перевоплощение актеров в разные роли.

Специфическая знаковая структура такого Театра Памяти косвенно относится и к категории интертекстуальности (т.е. мультироли) через смысл диалога или ‘борьбы’ знаков и понятий. Именно спектакль *Умерший класс* и предопределил новую концептуальную и эстетическую формулу театра Кантора 70-х годов как Театра Смерти. Художник, лишая персонаж или готовый предмет (и прочие сценические объекты) их первоначальной функции, воспользовался тогда творческими концепциями Бруно Шульца, который первый ввел понятие ‘деградированной реальности’ как ‘запретной зоны’: мира манекенов и реквизитов — ‘мира-гардероба’.

Прием декомпозиции и деформации послужил здесь созданию своеобразной поэтики обеднения и даже низвержения смысла реальных объектов действительности, которые стали иррациональными уродливыми подделками, собственными масками или пустыми именами в мире-гардеробе. Так, например, в *Коричневых лавках* Шульца отец рассказчика — по замечанию А. Садауэра — выступая то ли в роли почтенного еврейского купца, то ли — самого ветхозаветного Авраама или Яакова, жалеет о доле сщитой из самых разных тряпок смешной ‘какофонической’ куколки, забытой в портной мастерской — мире манекенов.⁷ Этот подпольный мирок лишних вещей как забытый и брошенный ящик с барахлом составляет параллель пестрому и дикому модерному мирку Крокодиловой улицы, ‘уголку рая’ в душном, запыленном еврейском городке.

Манекены и реквизиты образуют в сценическом пространстве Кантора то новое качество искусства, которое порождает особую эстетическую реальность, балансирующую на гранях поэзии и вторичного, т.е. ‘подпольного, падшего’ быта. Такой именно быт (псевдо-быт) изображает и представляет наиболее естественную, ‘живую’ и вполне реальную жизнь в мире-гардеробе. По словам самого художника, реквизит как предмет “чужой и недоступный нашему умственному освоению, привлекая, отталкивает и тем самым — очаровывает зрителя”. В свою очередь манекен или другой реальный предмет трактуется Кантором как вещь, лишенная обычных, потребительских связей с истинно реальным, практическим бытом, т.е. вещь, которая “явится нам не как реквизит, а как актер”⁸.

Именно такую роль и сыграли своевременно в повестях Шульца манекены. Отдельные части знаменательной главы *Коричневых лавок*: — “Трактат о манекенах или Вторая Генезис” — воспевает иеретическую или неистово-фанатическую историю сотворения мира Псевдо-Демиургом. В этом-то мире сама *форма*, т.е. креативный элемент, является важнейшим, наиболее плодотворным началом, которое предопределяет смысл, цель и характер бытия.

Основной тезис (тот, который якобы выдвигается отцом рассказчика — минимого автора) составляет суждение, что созидание (творение) свойственно не только Великому Демиургу, но и присуще, как обычный привилегий, всякому духу. Поэтому ведь организация и всякие структуры пассивной, беспомощной материи непрочны и

7. Cp. T. Kantor, “Dokumenty, teksty teoretyczne”, W. Borowski, *Tadeusz Kantor* (Warszawa: 1982), стр. 141-59. *Teatr Śmierci*, стр. 158.

8. B. Schulz, “Sklepy cynamonowe”, *Sklepy cynamonowe, Sanatorium pod klepsydrą* (Kraków: Kometka, 1957), стр. 65-77.

изменчивы, ибо якобы “нет никакого зла в перевоплощаемости форм жизни и в насилии устраниении закоснелых механизмов социального строя и смены норм бытосложения”.⁹ Такая грозная космогония XX века, которая в качестве материала творчества употребляет тряпье, дешевку и всякие отходы традиционной культуры, явно полемизирует с классической и сентиментально-романтической идеализацией человеческого мира и быта — пошлой повседневности. Так, у Шульца отходы, осадки и всякий мусор действительности нового промышленного мирка, т.е. мастерских и лавок, вырастающих на Крокодиловой улице, складываются в образ ‘второго сотворения человека наподобие манекену’. Упадочный характер гротескной эстетической реальности в *Коричневых лавках* воплощает идею духовного оскуднения и даже ‘свергивания’ человека к масштабу манексна или куклы на сцене балаганного театра.

В определенном смысле тот мирок деформаций и подделок как знак новых времен цивилизованного обмана — пародии настоящих ценностей — будто отсылает к иррациональному миру бедного Петербурга в ранней прозе Достоевского. Ведь петербургские трущобы в *Бедных людях*, *Хозяйке*, в *Белых ночах* или *Униженных и оскорбленных* составляют первообраз этой деградированной реальности, в которой записывают свою трагически изуродованную биографию жалкие псевдо-романтики и графоманы, обезличенные ‘бедные люди’. Как жертвы производственной цивилизации, видящие свой сон о ‘прекрасном и высоком’, они трагически смешны со своей верой в поруганный идеал — миф о ‘мирах иных’. Ожидание чуда и свершение мечты об отсутствующем идеале, о постижении Тайны для людей, не нашедших себе места в сомнительном, распадающемся мире абсурда, становится последней поддержкой и спасением. А пока, в настоящем, им приходится повторять чужие жесты и слова, вписываясь в вечное действие во внутреннем Театре Памяти.

Похожий смысл содержит также категория ‘деградированной реальности’ в творчестве Кантора, отсылающая к подпольному мирку у Шульца. Псевдоэкзотическое ‘вхождение’ в этот мирок тряпочной арлекинады незаметно превращается в дифирамб, воспевающий современную дешевку и снижение ценностей к уровню лишь игрового начала: иронического отождествления реального оригинала с подделкой, фальсификатом.

Стоит в этом месте обратиться к вопросу своеобразной внутренней логики ‘порядка наизнанку’, на котором зиждится эстетическая реальность повестей Бруно Шульца. Эта гротеская (в бахтинском понима-

9. Там же, стр. 292.

ния) логика опирается на оригинальную концепцию художественного времени, т.е. времени *перевернутого* и по-новому организованного. Рассказчик (минимый автор) повести *Санаторий под клепсидрой* сам дает характеристику такого понимания времени:

“Время, которое пятится назад. . . Это на самом деле хорошо звучит, но по своей сути — что оно такое есть? . . . Это ведь крайнее изношенное, стертое и дырявое время, прозрачное как решето. Даже нет в этом никакой странности. Вот в том-то и дело: даниое время — поймите меня хорошо — будто выплеснутое со рвотой — время ‘с чужих рук’. Сожались Бог!”

(первод наш Х. Б.)¹⁰

Близка этой концепции времени художественная логика хронотопа сценического мира Кантора, в котором действия и стремления человека предопределены стериотипными культурогенными его поведения. В художественном пространстве спектаклей Кантора и Юзефа Шайна поражает зрителя своеобразная внутренняя динамика, которая выражается в двух ритмах и фигурах движения. Первый — будто преломляется в разрушительные тенденции, ведущие к всеобщему распаду, эксплозии и хаосу. Второй — наоборот, стремится к порождению нового порядка, который направлен на творческое переосмысление естественных явлений жизни. Он — в опосредованной форме — отсылает к сути Марселевского тезиса, что “человек сотворен из материи надежды и именно надежда на творческое единение людей в ореоле любви должна его поддерживать в кризисных ситуациях”. Итак, общий смысл взрыва, всплеска стихии и понового преобразования очищенной материи выдвигает существенную роль поиска новых принципов вне старых, традиционных канонов. Возникает тогда — в необычных условиях — потребность обратного стремления человека *от хаоса к порядку*, что посредственно выражает символический смысл старого гоголевского понятия “всеобщей оплеухи”, разработкой которого оказался образ “стакана полного мухоедства” и “лохани Никифора” в *Бесах* Достоевского. Тот же смысл “всеобщей оплеухи” сейчас приводит нам на память знаменитый “поединок на рожи” в *Фердыдурке* Гомбровича, который кажется тонким намеком на надвигающуюся грозу ‘малого апокалипсиса’, знаками которого в *Бесах* можно считать стихийную перестрелку и пожары, а также — дикое столпотворение

10. Ср. H. Brzoza, “Wewnętrzny Teatr Świata (Dostojewski – Kantor – Mądzik)”, *Sprawozdania Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego*, 40, seria A, dodatek 2 (1985), str. 133-56.

перед заводом Шпигулина (что сегодня ассоциируется с метафорическим образом “кучи” у Гомбровича).

Стоит к этому еще упомянуть сцену в *Бесах*, когда Кириллов сообщает Ставрогину о возможности счастья при остановленных (и не считаемых часах), что провоцирует комментарий собеседника: “времени больше не будет”¹¹ — как намек на апокалиптический тотальный хаос. Для современного читателя эта ситуация кажется своеобразным аналогом к упомянутой выше концепции мира-времени Шульца, как времени ‘вывернутого через себя’, т.е. ‘дырявого’ времени, которое ‘пятится назад’ в деформированном мире сна или воспоминания, хронотопе без общего порядка и точек отсчета. В свою очередь та же концепция составляет идеиную параллель к знаменательному “круговороту смерти”, т.е. уродливому гротескному параду масок в театре Кантора и Шайна, своеобразно отсылающему к ‘бедному подпольному мирку’ в прозе Достоевского. Такие эстетические явления своеобразно воплощают (в разных художественных конкретизациях) симптомы морально-духовной ущербности и внутреннего разложения рационалистического миропонимания в духе “*Cogito*”.

В таком истолковании последних глав романа *Бесы* смерть Ставрогина представляется именно как его последняя “проба”: разрыв с идеей и практикой доминации “мыслящего Я”. Смерть героя, естественная и, одновременно, символическая, как знак отстранения и отчужденности проецирует индивидуальную историю великого грешника — как Соблазнителя и Антихриста — в универсальный план вечной драмы бытия.¹⁰ В этом смысле театр и театральность вообще — как психологическая и герменевтическая техника — может рассматриваться также как “раскрывающаяся система”, проба правды о человеке, то ли в узком, житейском, то ли в широком духовном смысле. И Кантор ведь именно через категорию отчуждения и смерти стремится к новому осмыслиению идей жизни и жизненного мира в Театре Эссенций.¹¹

Таким образом, разрушая не только категорию жанра, но и рода и онтологические основы произведения литературы или изобразительного искусства, проза Достоевского, Шульца или Гомбровича и “автобиографическое зрелище” Кантора или Шайна способны трансформировать смыслы разных идей, мотивов и знаков. В результате такой интермедиальной игры символами в специфической знаковой суперструктуре их произведений проявляется духовный Вечный Театр

11. H. Brzoza, “Teatr wyludniony – teatr ludzki (O Scenie Plastycznej KUL Leszka Mądzika)” *Projekt*, no. 2 (1989), стр. 34.

адресата-зрителя.¹² На такой факт указывают три последних спектакля польского художника сцены. Даже сами заглавия этих автобиографических зрелищ: *Последняя вечерня в Велополе, Пусть пропадут художники!, Никогда сюда не вернусь!*, невольно навевают прощальныне ноты, будто предсказывая стремление автора уйти в “другие места”, которые и прямо, и косвенно ассоциируются с понятием какого-то вида Небытия. Прорыв пространства (отверстие-вакуум) в структуре физической реальноти ведь раскрывает — через “выйпад” в иные измерения действительности — своеобразный смысл вечности (Память), вечной жизни (трансцендентный мир) и правды вердца (тайны невысказанного слова). Смыслы же просветления и озарения в конечном итоге ассоциируются с идеей Бога, понимаемой в масштабах извечной философии.¹³

Подтверждает такое суждение также последний эпизод истории театра Cricot². Премьера нового спектакля п.з. *Сегодня мой день рождения* (1990/1991 г.) дописала новое идеино-эстетическое звено до ряда сценических успехов этого авторского театра лет 1975-90. Очередные канторовские спектакли последнего 15-летия укладываются в пределах одной эстетической формулы: Живой Тсатр Смерти и представляют якобы знаменательные моменты личной биографии автора-режиссера, отображая будто его собственные душевые терзания и моральные дилеммы. Особо интересным кажется сопоставление заголовий его двух последних спектаклей: *Никогда сюда не вернусь* и *Сегодня мой день рождения*. Ведь сама тема *хода* в художественном мышлении Кантора завершается на этом фоне глубоким осмыслиением понятий отсутствия и небытия, которые наполнились (в новом контексте) оптимистическим антропософским содержанием. Уход в небытие ведь можно понять не только как прощание с жизнью, но и как возрождение, пробуждение для новой жизни. Итак, заглавие последнего в жизни этого художника спектакля в результате невинной фразеологической манипуляции: небольшой перестановки слов, можно прочесть как: “Сегодня день моего рождения, т.е. день поновного прихода на свет, перерождения”. Неслучайным кажется это заглавие спектакля, завершающего целый жизненный цикл творческого пути известного художника-прорицателя. Нетрудно здесь уловить скрытую, подсознательную игру смыслами, которые наполняют интимный мир духовной жизни великого мага сцены. Создатель Театра Смерти, автор Умершего класса как будто дал этим понять своей публике — посредством поэтического символа, — что его последний спектакль может воспри-

12. Teatr CRICOT2, Informator – 1986 (Warszawa-Kraków: 1986), cc. 37-42, 118-26.

13. A. Huxley, *Filozofia wieczysta*, tllm. J. Prokopius i K. Środa (Warszawa: 1989), стр. 35.

ниматься как первый опыт “обитания по ту сторону бытия”. Так-то сам художник, пожилой человек якобы перевоплощается театральным образом в новорожденного. Оказывается ведь, что в ситуации, когда время в творческом мечтании кажется — по определению П. Флоренского — “вывернутым через себя”, то вдруг открывается мнимое (внутреннее) пространство и уход порождает (вместо уничтожения) новую реальность “духовного средоточия мира”.¹⁴

Такую-то ситуацию в свое время теоретически предъявил М. Бахтин: “Стремление возвести все маленькие моменты жизни к этапам Космоса звляется основой *антропософии*”. “Здесь мы из широкого мира входим в узкий мирок . . . и осознаем попытку разработать план биографии в новой форме”¹⁵. Нетрудно заметить явную аналогию концепций мнимого пространства-времени у Флоренского и Бахтина с образной (поэтической и, одновременно, онирической) характеристикой хронотопа как “въплонутого времени, которое . . . пятится назад” у Бруно Шульца.

С точки зрения новой онтологии мира искусства кажется, что и Достоевский и Кантор (Через Шульца) сумели показать, как — по выражению Бахтина — человеческая жизнь становится “понятной и событийно весомой только изнутри: как, стремясь уйти в свою внутреннюю бесконечность”, она “боится границ и стремится их разложить”¹⁶.

В антропософском плане этой новой космологии и философии человека понятие “авторской *вненаходимости*” — не только как теоретической категории — ставится под вопрос. Ведь маленький человек, обитающий в “подполье” своего бедного мира, даже решаясь на уход в смерть вместо ужасов страдания и мертвичины встречает в трансцендентной сфере “миров иных”, одухотворяющий и оздоровляющий Божественный Свет.

Те и другие соображения Бахтина насчет антропософского плана мира словесного творчества, в который уже не впистывается категория “авторской *вненаходимости*”, можно отнести как к литературе и искусству начала XX века, так и к прозе Достоевского.

Оригинальные эксперименты автора *Бесов*, Шульца, Гомбровича и других известных художников-мыслителей с материей *слова* и разными речевыми явлениями принесли разные интересные художественные разработки их произведений в других медиах и жанрах творчества

14. Ср. П. А. Флоренский, “Иконостас”, *Собрание сочинений* под ред. Н. Струве (Paris 1985), стр. 201-02.

15. М. Бахтин, “Лекции об Андрее Белом и Ф. Сологубе”, публ. С. Бочарова, коммент. Л. Силард. *Studia Slavica Hungaria* (Budapest) No. 29 (1983), стр. 229-30.

16. М. Бахтин, “Автор и герой в эстетической деятельности (Проблема автора)”, *Эстетика словесного творчества* (Москва: Искусство, 1979), стр. 176-77.

(театр, кино) их наследников. Ведь разнообразные события и драмы речи ярко отражают общественные и культурные процессы и трагические наличные факты наравне с мировыми проблемами человечества. Творчество великих художников, обнаруживая хаос и фальш, злодействия и неестественность межчеловеческих связей в эпохе цивилизационных перемен, тем самым внушают потребность естественного живого диалога людей и борьбы за свободную коммуникацию: индивидуальную и коллективную. Она необходима, ибо ущербность человеческого ума, психики и нрава, запутывая и ограничивая всякие личные связи, практические и культурно-духовные, приводит сугубо часто к разобщению, 'атомизации' общества.

Произведения Достоевского и польских художников-мыслителей XX века изображают в пластичной наглядной форме все явления, в области языка и культуры, которые запечатляются в устной и письменной речи, в живых речевых и образных драмах и шутках, закодированных в духовных (не только сакральных) текстах культуры. Все то, что связано с человеком и ему нужно, все драмы жизни и игры, разрядка, любовь и страдание, смех и слезы, именно и появляются в наполненных богатым содержанием романах, повестях и зрелищах этих авторов. Эстетическая реальность прозы названных выше художников-мыслителей конкретизируется именно в *диалоге* конвенциональных жестов и поведений, символов и художественных языков, которые стимулируют игру смыслами на разных уровнях высказывания, нередко вопреки жанрообразующим канонам и известным принципам созидания. Ведь творческое общение людей — посредством вербальных и других медий эстетической коммуникации — породило сферу духовной культуры платонического типа, которая выразилась как в идеях извечной философии, так и в ценностных источниках разных религий. Возможно, что такую же мысль высказал в свое время апостол Павел, когда противопоставил букву, "которая убивает", духу, "приносящему жизнь".

С другой стороны Ф. Ницше задумывался над основным вопросом не-классической эстетики: "Как может безобразное и дисгармоническое, образуя содержание трагического мифа, вызывать эстетическое удовольствие?" Проблема оправдания некрасивой бесформенности решается у Ницше с помощью ключевого термина: "диссонанс". Дисгармония ведь "играет жалом неохоты и неприятности" и — именно — через эту игру — оправдывает человеческое существование.¹⁷ Дионисийское на-

17. M. Vogel, *Apollinisch und Dionysisch* (Regensburg: 1966), стр. 206-10; Ф. Ницше, *По ту сторону добра и зла* (Москва: изд. Чичерина, 1900), repr. Халидзе (Вермонт 1984), гл.

чало в сравнении с аполлонским явится как вечная первобытная сила, которая вызывает и поддерживает в жизни ‘свет явлений’. Искусство, лишенное этой подоплеки: трагического мифа, могло бы — через падение — снизиться до уровня “приятной декоративности”. Немецкий философ, аполог Диониса: бога плодотворности, близок и Бахтину, который выдвинул идею возрождения в “гротескном теле” и определил полифонический роман как литературную форму становления жизни. Само понятие-идея виенаходимости, т.е. трансцендентности с самых древних времен служила пробуждению духовности и установлению универсальных ценностей в формах общечеловеческого развития словесной культуры. Именно эта идея в различных планах и масштабах пронизывает все творчество Достоевского, в котором категория “живой жизни” и “клейких весенних листочков” включается в сферу неоспоримых вечных ценностей. В мире творчества русского художника-мыслителя ведь неслучайно голос: “Жизнь есть!” ассоциируется с естественным порывом сердца героя-убийцы и, одновременно, борца-защитника бедных и слабых людей.

Этот жизнеутверждающий пафос, который взаимопроникается с горестными ногами, навеянными трагизмом “подпольного” существования бедных людей, все привлекает читателей и исследователей прозы Достоевского в разных странах мира.

В такой же перспективе тоже довольно позитивно, оптимистически воспринимается сегодня творчество Шульцз, Виткевича или Гомбровича на фоне чтения и интеллектуального освоения прозы Достоевского. Преломление наличных фактов и актуальных проблем человека второй половины ХХ века через всеобщий космический план в Театре Памяти Кантора также хорошо служит идеи нового, более глубокого восприятия и осмысливания творчества автора *Бесов*. Взаимоосвещаются темы и вопросы, поднятые обоими художниками-мыслителями, укладываются в общее русло общечеловеческих правд, уходящих корнями в иудео-христианскую религиозную культуру, или указывающих на извечную философию, обновленную современными “антропософскими” аспектами, в бахтинском понимании.

Надежда на лучшее будущее человечества, к которому ведет трудный путь через страх и страдание, озаряет тот страшный мир, какой явится адресату *Униженных и оскорблённых*, *Подростка* или *Бесов* именно в современной перспективе гуманитарного экологизма.

I, II, стр. 14-18, 15-31; См. тоже: Х. Гюнтер, “Бахтин и Рождение трагедии Ф. Ницше”, доклад на XVIII Конгрессе FILLM в Новом Саде (1990), стр. 4-6.

АЛЬБЕРТ КОВАЧ (Бухарест, Румыния)

ИДЕАЛ ЧИСТОЙ КРАСОТЫ У ДОСТОЕВСКОГО

Не будем повторять пройденного, хотя об эстетических взглядах, в том числе о категории прекрасного у столь современного романиста и писателя-философа, как Достоевский, написано сравнительно мало. “Пройденное” можно обозначить несколькими именами: Страхова и Вячеслава Ивановича Лапшина и Фридлендера, Джексона и Будановой.¹ Пусть не смутит никого “демократичность” этого списка имен, вряд ли равноценных даже с точки зрения интересующего нас вопроса. Но все они — точнее, все то, что сказано названными здесь учеными — очень интересно для нас сегодня. И все же — выполняя обещанное и не повторяя пройденного, вопрос необходимо поставить сегодня заново.

Если говорить по большому счету, необходимо признать, что эстетические идеи Достоевского, равные по своему значению эстетическим высказываниям Леонардо да Винчи или Гете, лишь в последнее время начинают входить в обращение, питать мировую культуру, и еще очень далеки от того, чтобы стать всеобщим достоянием даже на уровне университетского образования. На мой взгляд, недостаточно освещена с точки зрения философской эстетики даже ее центральная категория — категория прекрасного у Достоевского (а вопрос о выделении особой категории сатирического — наряду с комическим — даже не поставлен). Кроме этой принципиальной постановки вопроса у меня, как исследователя, имеются и конкретные мотивы для обращения к зая-

1. См. *Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского* (С.-Петербург: Типография А. С. Суворина, 1883), стр. 133-66; Vyacheslav Ivanov, *Freedom and the Tragic Life: A Study in Dostoevsky* (New York: Noonday Press, 1971); И. Лапшин, “Эстетика Достоевского”, Ф. М. Достоевский: Статьи и материалы, ред. А. С. Долинин (Петербург: Мысль, 1922), стр. 95-152; Г. М. Фридлендер, “Эстетические взгляды Достоевского”, *Достоевский и мировая литература* (Ленинград: Советский писатель, 1985), стр. 92-175; R. L. Jackson, *Dostoevsky's Quest for Form: A Study of His Philosophy of Art* (New Haven: Yale Univ. Press, 1966); Н. Ф. Буданова, ““Спор” Достоевского с Тургеневским Потугиным о прекрасном”, *Достоевский. Материалы и исследования*, 6 (Ленинград: Наука, 1985), стр. 92-106. См. также нашу работу Albert Kovacs, *Esterica si problemele poeticii, Poetica lui Dostoievski* (Bucuresti: Ed. Univers, 1987), стр. 9-43.

влепиной теме. Один из них назову здесь, в самом начале своего сообщения.

Известно, что Достоевский задумал систематический труд по эстетике еще в 1856 году, находясь в Семипалатинске. Об этом он написал А. Е. Врангелю и брату Михаилу: “... я присел за другую статью: “Письма об искусстве” ... Статья моя — плод десятилетних обдумываний. Всю ее, до последнего слова, я обдумал еще в Омске. Будет много оригинального, горячего. За изложение ручаюсь. может быть, во многом со мной будут несогласны многие. Но я в свою идею верю и того довольно. Статью хочу просить прощенье Ап. Майкова”.² И во втором письме: “... меня мучает сильно обилие материала для письма. Мучают тоже вещи в другом роде, чем романы. Я думаю, я бы сказал кое-что даже и замечательного об искусстве, вся статья в голове моей и на бумаге в виде заметок. Но роман мой влек меня к себе” (XXVIII-1, 246).

Затем писателя увлекли — и отвлекли — не только романы, но и судьба, страсти, публицистика, необходимость преодоления материальных трудностей — и систематический труд по эстетике разился на осколки — полемические статьи, критические заметки, письма, причем многие идеи остались и вовсе нереализованными, скрываясь в записных книжках и тетрадях. Но это тоже очень неплохо, поскольку личная форма изложения эстетических идей великим творцом, свидетелем самого процесса творчества, может успешно конкурировать как с философскими спекулятивными системами, так и с научообразием или с компьютером.

Может быть, то, что до сих пор было сказано о задуманном Достоевским труде по эстетике — это часть “пройденного”, хорошо известная специалистам. Но даже специалисты прошли по существу, мимо того факта, что в горячие годы издания *Дневника писателя* Достоевский снова вернулся к идее трактата по эстетике, хотя уже под другим заглавием. В письме от 4 февраля 1876 года он говорит Я. П. Полонскому: “Хотел очень (и хочу) писать о литературе и об том именно, о чем никто с 30-х еще годов ничего не писал: О ЧИСТОЙ КРАСОТЕ” (XXIX-2, 74). На мой взгляд, здесь назван неосуществленный замысел Достоевского, и его следовало включить — как таковой — в список задуманных произведений писателя в *Полном собрании сочинений* Достоевского. В последнем академическом издании этот замысел не фигурирует.

2. Ф. М. Достоевский, *Полное собрание сочинений в 30 томах*, т. XXVIII-1 (Ленинград: Наука, 1985), стр. 229-46. Далее цитаты приводятся с указанием по этому изданию соответствующего тома и страницы в основном тексте.

Если же говорить по существу, то можно заметить, что в отличие от заглавия “Письма об искусстве” — строгого, объективного и все же очень личного —, “Идеал чистой красоты” — это воплощение олимпийской объективности и знак уверенности в истинности своего подхода к обозначенной проблеме.

Указание в письме к Полонскому на то, что с 30-х годов не написано ничего существенного о чистой красоте, скрывает, по-моему, ряд интересных моментов филиации идей Достоевского и Канта, Шеллинга, Гегеля и, вероятно, московского философского кружка, а возможно, и журнала *Московский Наблюдатель*.

В эстетике Канта в основе идеала лежит идея, сам же идеал — это конкретное представление субъекта о каком-либо существе. Эстетическим идеалом может быть только человеческое существо, так как лишь оно одно среди всего существующего в мире способно приблизиться к идеалу совершенства. “Идеал дает правила, — отвечает немецкий философ, — идеал служит прообразом для полного определения своей модели”.³

По его мнению идеал никогда не может быть полностью осуществлен. Известное определение Канта: “прекрасно то, что нравится нам без всякого интереса” — окажется для Достоевского косвенной, но очень важной отправной точкой.

Гегель определял искусство как “идею в образах” и, говоря о душе и духе, естественно, связывал понятие прекрасного и с духовностью, но его основные определения относятся отдельно к сфере природы и, соответственно, к сфере искусства. З глава I части его *Лекций по эстетике* называется “Прекрасное искусство или идеал”. Но здесь речь идет фактически об идеале искусства.

Вместе с тем Гегель говорит и об общих закономерностях прекрасного — свобода, гармония, совершенство. Но его основное определение гласит: “прекрасное — это единство содержания и формы”, или “для идеала требуется, чтобы высшая форма сама по себе соответствовала душе”.⁴ Однако красота, как ценность не соотнесена у него с ценностями другого ряда и поэтому ее сущность не разгадана до конца.

Пытливая мысль писателя долго билась, пока выработала собственное понятие прекрасного. Зарождение, глубинный ход идей зафиксированы довольно четко в рабочих тетрадях к *Дневнику писателя*, то есть в “Записной тетради 1875-1876 гг.” и “Записной тетради 1876-1877 гг.”. Один из аспектов хода мысли писателя-философа с большой чуткостью и широкой аргументацией осветила Н. Ф. Буданова в своей

3. И. Кант, *Сочинения*, т. 3 (Москва: Мысль, 1964), стр. 252.

4. Гегель, *Лекции по эстетике* (Москва: Мысль, 1938), стр. 159.

работе ““Спор” Достоевского с тургеневским Потукиным о прекрасном”.⁵

В этой связи можно назвать такие проблемы, как *идеал и вера, положительное воплощение идеала в жизни — “лучшие люди”* — и в искусстве, *трагедия и сатира, сатира и идеал, нравственные проблемы: выгода и жертва, отчуждение и братство людей.*

В конце 1875 года, размыщления об абсурдном самоубийстве молодых людей из-за потери веры, автор *Дневника писателя* предает бумаге возникающую у него единственно спасительную мысль: “Если не религия, но хоть то, что заменяет ее на миг в человеке. Вспомните Дидро, Вольтера, их век и их веру . . . О, какая это была страстная вера. У нас ничего не верят, у нас табула раза. Ну хоть в Большую Медведицу, вы смеетесь, — я хотел сказать, хоть в какую-нибудь великую мысль” (XXIV, 67). И чуть ниже: “Основная идея и всегда должна быть недосыгаемо выше, чем возможность ее исполнения, например христианство” (XXIV, 69).

Здесь же задумывается специальная статья; вот ее программа:

“1) Потукин. Тургенев. (Красота).

2) Цивилизация, откинув религию, тем самым признала смерть свою, *ибо должна нести в себе рабство*, — хотя бы в виде *пролетариата* и обоготовление прав собственности.

3) Религия же это все разрешает.

(NB) Каким образом? Собственное достоинство пролетариата и свобода духа, без плотоядности собственника.

(NB) Трудно сказать, как бы это Христом разрешилось. Обоюдная скорбь друг за друга смягчила бы и капитал, и возвысила бы пролетариат” (XXIV, 76-75).

Интересна запись начала 1876 года, к которой, как и к другим, мы вернемся ниже:

“? Потукин и красота.”

“? Гений чистой красоты” (XXIV, 130).

В начале одной из заметок закрепляется современное название эстетических категорий, в синтагме “Прекрасное в веке”. Подбираются примеры из мировой литературы, а затем через десятки страниц появляется и компактный философский текст: “Тут исканье нравственного успокоения при потери религии — и вот где *настоящая глубина*. А успокоиться и не шататься не так-то скоро можно. В чем лучшее, и что лучшее, вот вопрос. То же *Новое время* о плюсовых людях . . . где их взять? Где хорошие люди? Хорошие люди соприкасаются с идеалами.

5. Н. Ф. Буданова, ““Спор” Достоевского с тургеневским Потукиным о прекрасном”, *Достоевский. Материалы и исследования*, 6, стр. 92-106.

Во Франции — в *Miserables*. В твердой Англии — Диккенс. Идеал его слишком скромен и незамысловат. В наше время поднялись вопросы: хорошо ли хорошее-то? Хорошо ли, например, терпение и смижение христово? Как должно устроиться равенство людей, — через любовь ли всеобщую, утопию, или через закон необходимости, самосохранения и опытов науки. Но в Евангелии же предречено: что законы самосохранения и опыты науки ничего не отыщут и не успокоят людей. Что люди успокоятся не прогрессом ума и необходимости, а нравственным признанием высшей красоты, служащей идеалом для всех, перед которой все бы распостились и успокоились: вот, дескать, что есть истина, во имя которой все бы обнялись и пустились действовать, достигая ее (красоту)” (XXIV, 159).

Среди тех же заметок встречаем, например: “Красота высшая, красота идеала” (XXIV, 192). Среди свойств прекрасного называются: простодушие, честность, искренность, ум. Прекрасное определяется как привлекательное, гармоническое единство.

Параллельно с записями из рабочих тетрадей Достоевский, через 4 месяца, снова возвращается к определению прекрасного в известном письме к В. А. Алексееву от 7 июня 1876 года. Речь идет о смысле Легенды о великом инквизиторе, о мотиве превращения камней в хлебы. “Нынешний социализм в Европе, да и у нас, везде устраивает Христа и хлопочет прежде всего о хлебе, призывает науку и утверждает, что причиною всех бедствий человеческих одно — нищета, борьба за существование, “среда заела”.

На это Христос отвечал: “Не одним хлебом бывает жив человек”, — то есть сказал аксиому и о духовном происхождении человека. Дьяволова идея могла подходить только к человеку-скоту, Христос же знал, что хлебом одним не оживишь человека. Если при том не будет жизни духовной, идеала красоты, то затоскует человек, умрет, с ума сойдет, убьет себя или пустился в языческие фантазии. А так как Христос в себе и в Слове своем нес идеал Красоты, то и решил: “лучше вселить в души идеал красоты; имея его в душе, все станут один другому братьями, и тогда, конечно, работая друг на друга, будут и богаты. Тогда как — дай им хлеба, и они от скуки станут, пожалуй, врагами друг другу. Но если дать и Красоту и Хлеб вместе? Тогда будет отнят у человека труд, личность, самопожертвование своим добром ради ближнего — одним словом, отнята вся жизнь, идеал жизни. И потому лучше возвестить один свет духовный” (XXIX-2, 85).

Мы видели, что у Достоевского выработка собственной концепции прекрасного в записных тетрадях к *Дневнику писателя* и в нем самом (см. “о любви к народу. Необходимый контакт с народом” — 1876) шла в основном на примерах из современной литературы и жизни, а здесь

дается единственный пример, главнейший, можем сказать, для писателя. Все же наши выводы должны основываться на совокупности его высказываний. Упомянем, что примеры высоконравственных и образованных “лучших людей” даются и в письме к брату Андрею от 10 марта 1876 года; в их число он включил, “несмотря на все уклонения”, и своих родителей — “отца и мать свою” (XXIX-2, 76).

Достоевский мыслитель и художник стремится не только к теоретическому определению прекрасного, как эстетической категории, но и к тому, что бы найти и выразить художественно, воплотить эстетический идеал своего времени.

Здесь он придает решительное значение выражению положительно-прекрасного осуществленного в действительности идеала, поскольку одно лишь положительно-прекрасное — жизненный факт или образ искусства — имеет ту специфическую силу притяжения, которая свойственна красоте. Существенный вклад Достоевского в развитие мировой эстетической мысли заключается в том, что, определяя прекрасное как самостоятельную духовную ценность и неотъемлемое свойство свободной человеческой личности, фактор человеческого бытия, он характеризует его в ряду других ценностей — онтологии и этики как идеала. В то же время он не отвлекается ни от антропологических факторов, ни от принадлежности человека, с точки зрения биологической, к животному миру.

Достоевский рассматривал человеческую личность как органическое целое и в соответствии с этим выстраивал свою систему ценностей, онтологических, эстетических, нравственных и социальных, антропологических, — на принципе их взаимодействия, а не на механической детерминации ценностей одного ряда другими. Продуктивность такого подхода дает себя знать уже в 1860-е годы, в полемике вокруг *Египетских ночей* Пушкина. Достоевский показал автономность существования “антропологической” — телесной — красоты в образе Клеопатры, красоты, ставшей из-за отсутствия идеала, взаимодействия с нравственными ценностями, не только демонической, но прямо дьявольской (Достоевский называет ее “гиеной”, смертью).

Формирование человеческой личности по Достоевскому — еще не завершенный процесс. Онтологически природа человека противоречива, она субсумирует не только добро, но и зло. Но тезис о борьбе этих двух начал — не конечный вывод писателя. Спорна, на мой взгляд, та распространенная интерпретация исповеди Дмитрия Карамазова, мотива вечной борьбы идеала Содомского и идеала Мадонны в душе человека, которая приписывает эти рассуждения самому романисту. Эти идеи высказаны героем на определенном этапе его жизненного пути, в тот момент, когда, вопреки соприкосновению с идеалом, в нем еще господ-

ствует карамазовщина. В перспективеrudиментарная страсть осветится духовностью, и любовь к Грушеньки и любовь к людям в финале романа спасет героя. Сужение “слишком широкой” русской души, о котором говорит Дмитрий, было бы насилиственным актом с точки зрения авторского голоса. Современная поэтика, требуя разграничения уровня героя и уровня авторского, раскрывает смысл и значение произведения в мобильной системе образов, целенаправленной к финалу.

Можно выделить ряд моментов в эволюции взгляда Достоевского на прекрасное. В маленьком трактате по эстетике — в статье “Г-н — бор и вопрос об искусстве” (1861) прекрасное определялось как самостоятельная ценность, один из основных факторов человеческого бытия и устанавливалась его независимость, непроизводность от других факторов, в том числе и социальных. Это не исключило признания Достоевским социального, исторического характера прекрасного в генетическом плане и одновременно — признания его огромной роли в обществе: “Искусство есть такая же потребность для человека, как есть и пить. Потребность красоты и творчества, воплощающего ее, — неразлучны с человеком и без нее человек, может быть, не захотел бы жить на свете. Человек жаждет ее, находит и принимает красоту *без всяких условий*, так, потому только, что она красота, и с благоговением преклоняется перед нею, не спрашивая к чему она полезна и что можно на нее купить? И, может быть, в этом-то и заключается величайшая тайна художественного творчества, что образ красоты, созданный им, становится тотчас кумиром, *без всяких условий*. А почему он становится кумиром? Потому что потребность красоты развивается наиболее тогда, когда человек в разладе с действительностью, вне гармонии, в борьбе то есть когда *наиболее живет*, потому что человек наиболее живет именно в то время, когда чего-нибудь ищет и добивается. . .” (XVIII, 94). И ниже: “Красота есть нормальность, здоровье. Красота полезна, потому что она красота, потому что в человечестве — всегдашая потребность красоты и высшего идеала ее. Если в народе сохраняется идеал красоты и потребность ее, есть и потребность здоровья, нормы, а следовательно тем самым гарантировано и высшее развитие этого народа . . .” (XVIII, 102). Аксиологическое и онтологическое понимание гражданской роли искусства. Это привело к диалектическому преодолению односторонности теории чистого искусства: “*Искусство всегда современно и действительно, никогда не существовало иначе и, главное, не может иначе существовать*” (XVIII, 98).

Поэтому у Достоевского 70-х годов проблема искусства для искусства просто отпадает. Он даже не упоминает в этом контексте полемику между Чернышевским, Добролюбовым, Писаревым с одной стороны и Дружининым, Дудышевым, Анненковым — с другой. В этот период

он сосредоточивает все свои усилия на разработке проблем аксиологии и на установлении возможных соотношений между онтологическими, эстетическими и нравственными ценностями. Первый его вывод: красота — это определяющая духовная ценность человека его бытия. Как существенную категорию ее не всегда выявляют вкус, костюм, мода, индивидуальные представления. Она связана с этикой, но не подчинена ей. В этом своем качестве она — реально существующий идеал, находящий свое безусловное воплощение в образе Христа, но и в литературных героях XIX века, современности. Выражение “идеал чистой красоты” восходит к пушкинской строке “Гений чистой красоты”, синтезирующий единство духовного (идеального) и земного (реального) бытия, поскольку оно соотнесено с образом реально существующей женщины. Во-вторых, в 70-е годы расширяется характеристика категории прекрасного, как полноты жизни и совершенства, даже, в известном смысле, недостижимого совершенства, то есть идеала. “Прекрасное в идеале недостижимо по чрезвычайной силе и глубине запроса. Отдельными явлениями. Оставайтесь правдивыми. Идеал дал Христос” (XXIV, 167).

Конечно, можно упрекнуть Достоевского за неточность, отступление от догмы, так как в Новом завете образ Христа не отождествляется с красотой, и основной категорией этики является не Прекрасное, а Добро и нормы поведения. Но эти упреки обоснованы только на терминологическом уровне и теряют смысл на глубинном, философском. Правда, создается впечатление, что Достоевский объявляет прекрасное верховной ценностью, общим знаменателем всех остальных духовных ценностей. В самом деле прекрасному, как идеалу, присущи такие качества, как свобода, полнота жизни, гармония, совершенство. Эти свойства могут быть выразителями и другой серии ценностей, например, нравственных. Но все же не они представляют собой специфические критерии этики, а нормы поведения, соблюдения прав и интересов другой человеческой личности. И это соблюдение делается не только под императивом законов юридических, под давлением политической силы, но и добровольно, лично, по закону добра и любви.

Верховные духовные ценности для Достоевского — это человеческая жизнь, свободная личность, народ и человечество в целом. В этом контексте и появляется любовь, как верховная нравственная ценность, наряду с верховной эстетической ценностью — красотой. Общим термином связи между этими двумя областями духовных ценностей является *идеал* (в эстетике) и *вера* (в этике). Первое слово в синтагме “Идеал чистой красоты” подчеркивает как раз это переплетение и взаимосвязь названных выше двух ценностей.

В этом плане большее значение приобретает размежевание духовных и материальных ценностей, красоты и выгоды. Духовные ценности,

как уже говорилось, могут быть эквивалентны друг другу, но не тождественны, в то время как ценности материальные, с аксиологической точки зрения, не эквивалентны ценностям духовным. Эти последние у Достоевского входят в систему, состоящую из равных элементов, не подчиняющихся друг другу. (Как впоследствии Константин Леонтьев догматически подчинил моральные ценности эстетическим, выводя первые из вторых.) Достоевский отмечает, особенно в связи с новыми формами гражданского либерального общества, противостояние материальных интересов духовным — культуре. С этой целью он вводит в свои романы темы денег и хлеба, мотив превращения камней в хлебы, утопию Великого инквизитора, массонства и материалистического атеистического социализма.

Вместе с Достоевским мы вступаем на почву философии, в мир аксиологии, онтологии и теории познания. Не случайно Сергей Булгаков говорил о мировом уровне и мировом значении мышления Ивана Карамазова. Вместе с тем, мне кажется, что он несколько преувеличивает, когда в своей лекции “Иван Карамазов как философский тип” склоняется к ограничению сферы русской философии этикой и приходит к мнению, что этим объясняется ее слабость, неспособность создавать системы. “Иван Карамазов, — утверждает философ, — является настоящим русским именно в том, что он всецело занят этической проблемой; поразительно равнодушие этого философского ума ко всем основным проблемам философии, например, теории познания. И наоборот, Фауст, выступающий с гносеологической проблемой, является настоящим немцем, с их удивительной силой философской мысли и их философскими *Grubeleien* (даже не найдешь русского слова для этого понятия)”.⁶ Но если Иван слаб в области познания, нельзя утверждать того же о его творце, который указал на эту слабость, критикуя, например, “эвклидовый ум” своего героя. Достоевского и как писателя, и как философа, гносеологические проблемы глубоко интересовали. Он же с титанической силой *познавал и выражал* современные эстетические идеалы. Им поставлены и освещены проблемы рационального и интуитивного познания и теоретически и практически, художественно. Здесь можно сослаться на роман *Идиот* (литературный мотив “если бы знать” со значением необходимости общения между людьми во имя избежания трагедии) и на фантастический рассказ “Сон смешного человека” (мотивы познания умом-наукой и сердцем-интуицией).

К тому же, особенно в новое время, научно-систематическое и “спекулятивное” изложение не всегда является обязательным критерием

6. С. Булгаков, “Иван Карамазов как философский тип”, Ф. М. Достоевский 1881–1981 (Лондон: 1981), стр. 108.

подлинной философии. То, что почувствовал семнадцатилетний Достоевский, было оправдано последующим развитием мировой философии. В письме к своему брату Михаилу от 31 октября 1838 года он писал: “Философию не надо полагать простой математической задачей, где неизвестное — природа . . . Заметить, что поэт в порыве вдохно-вения разгадает Бога, следовательно, исполняет назначение филосо-фии. . . Следовательно, философия есть та же поэзия, только высший градус ее! . . . Странно, что ты мыслишь в духе нынешней философии. Сколько бестолковых систем ее родилось в бурных пламенных головах, чтобы вывести верный результат из этой разно-образной кучи, надобно подвесь его под математическую формулу. Вот правила нынешней философии. . .” (XXVIII, 54).

Впоследствии, бывало, Достоевский заявлял, что он не критик или эстетик, что он не философ. Но на самом деле он был, конечно, и тем, и другим, и третьим. Об этом можем смело заявить и мы, современные специалисты, создающие свои исследования под заглавием “Эстетические взгляды” или “Философия искусства” у Достоевского.

NOTES

VICTOR TERRAS (Providence, RI, U.S.A.)

DOSTOEVSKY'S STYLE: SOME OBSERVATIONS

A literary style may depend on its relation to a standard literary idiom. If different from it, an individual style is defined, at least to some extent, by its deviations from it, as in stylized texts: dialect, argot, professional jargon, *skaz*, folkloric diction. All of these appear in Dostoevsky. For example, he tried stylization *a la* Russian folk poetry in "The Landlady" (1847), with little success, but eventually learned to use a folkish style effectively, as in Grushenka's tale of the onion. Prose fiction usually has a style that is markedly different from that of poetry. Yet there is often some overlap between these, as is true of Dostoevsky. Nevertheless, Dostoevsky's style is not defined by his occasional deviations from the standard idiom of literary prose fiction of his age.

In most instances an artist develops in his lifetime only one personal style, usually after a period of apprenticeship and some *pastiche*. In Dostoevsky's case there is a question as to whether his style of the 1840s is identical with his mature style, also whether or not some of his early works are inauthentic, imitative, as some contemporary critics claimed.

The following questions may be asked: Is there such thing as a Dostoevskian style? If so, does it appear from the beginning? What are the traits that determine that style? Can they be perceived as forming a *Gestalt*?

Let me use Dostoevsky's contemporaries Gogol' and Tolstoi as foils. Confronting their style with Dostoevsky's will make describing his style easier. Gogol's point of departure is the word as such. It is foregrounded, isolated and played upon. Gogol' is a *de facto* realist of the word. His creations are figures of verbal fiction. Gogol's characters are generated by words, rather than vice versa. Dostoevsky once perceived Gogol' as a puppeteer who creates and manipulates his characters at will.¹

1 . "Peterburgskie snovideniaia v stikhakh i proze" (1861), in *Polnoe sobranie sochinenii* (Leningrad: Nauka, 1972-90) (hereafter *PSS*) 19: 71. All references to Dostoevsky's works are to the thirty-volume Academy edition.

Tolstoi's point of departure is a world governed by natural and moral law in which he lets his characters look for meaning and happiness. Words can clarify the issues, but can also obscure and falsify them. Yet Tolstoi's style reflects a faith in the power of the rational use of language. His creations are figures of fact. He is an objective writer, a nominalist of the word.

Dostoevsky's point of departure is the consciousness of a sensitive and thinking individual trying to come to terms with people, life, the world, and God. Language is the vehicle of this quest. Inasmuch as it never ends, the question of language's power to express the truth of life remains open. Dostoevsky is a subjective writer. As an approximation, it may be said that Gogol's style is iconic, Tolstoi's indexical, and Dostoevsky's symbolic. All three overwrite: Gogol' in his "verbal gluttony,"² Tolstoi in his pursuit of rational precision, Dostoevsky in keeping his speakers, narrators included, at a preternaturally high level of nervously alert consciousness. This implies that a Dostoevskian text has a consistently high level of markedness, achieved in a variety of different ways.

Dostoevsky does not spurn the iconic use of the word ("the word as such"), or, to use Bakhtin's term, "the word as object," though it is not a dominant trait, as it is in Gogol'. On occasion, Dostoevsky will use poetic devices, such as rhyme, alliteration and rhythmic phrasing. Some examples from *The Brothers Karamazov*: Dmitrii's suicide note is a two line poem: "Kazniu sebia za vsiu zhizn' / vsiu zhizn' moiu nakazuui!" (14: 364).³ As he leaves Pëtr Il'ich, he says: "Tebe posledniaia sleza!" (14: 368), a perfect iambic tetrameter. Note the alliteration and rhythmic cadence in this dramatic close: "No tel-ega tronulas'. Zazvenel kolokol'chik — uvezli Mitiu" (14: 461). Some more examples of alliteration coupled with rhythmic cadence: "besporiadok, bunt i bezzakonie" (14: 463), "gorestno i goriacho" (15: 38), "shevelenie i shopot" (15: 95). All of these examples have iconic significance. Some examples of alliteration plus grammatical rhyme: "vymogatel'stiami i vymalivaniami" (14: 9), "so vzvizgivaniami i vskrikivaniami" (14: 18), "besnuiushchiesia i biushchiesia zhenshchiny" (14: 44).

Dostoevsky makes symbolic use of poetry inserted into his prose and is himself a master of grotesque verse, as in the efforts of Captain Lebiadkin or the seminarian Rakitin. Dostoevsky may use a word or phrase as a leitmotif, like *nadryv*, "strain, laceration," and he may foreground a word symbolically, like the verb *klaniat'sia*, "to bow," in the story of Dmitrii's romance with Katerina Ivanovna (both in *The Brothers Karamazov*). He often creates mood and

2. Simon Karlinsky, "Portrait of Gogol as a Word Glutton, with Rabelais, Sterne and Gertrude Stein as Background Figures," *California Slavic Studies*, 5 (1970), 169-86.

3. Other suicide notes, such as Stavrogin's in *The Possessed* and Olia's in *A Raw Youth*, are also strongly marked, though in the opposite way: they are terribly prosaic.

atmosphere by foregrounding or amassing certain key words (*udarnye slova*), like *vdrug, dazhe* or *vsio*.⁴ Dostoevsky likes to play with "the poetry of grammar," for instance with diminutive suffixes, indefinite pronouns and verbal aspects.⁵ He often uses symbolic names.

Dostoevsky does not produce socio- and psycholinguistically accurate speech patterns — hence the charge (by Tolstoi, among others) that "all his characters talk alike."⁶ Rather, he labels his characters by a few memorably marked utterances. Personalization is achieved in different ways: eloquence and pathos, but also "bad style," jargon, and slang. Dostoevsky personalizes his characters, while Tolstoi makes them into credible types, Gogol' into figures of fiction. Dostoevsky's first two efforts were personalized versions of Gogolian figures of fiction.

The language of Dostoevsky's characters is idiosyncratic, complex, and unpredictable. Many of them express interesting ideas in vigorous language. Fedor Pavlovich Karamazov and his sons are cases in point. Fedor Pavlovich, characterized by the narrator as "malevolent and sentimental," is a raconteur and scurrilous wit, who expresses his cynical philosophy of life with verve. Ivan Karamazov, an exceedingly complex personality, is the author of the *poema* "The Grand Inquisitor." He develops his ideas with passion and vigor. But he has an *alter ego* that is quite different: the devil in his hallucinatory nightmare. Dmitrii, less complex than Ivan, is still a character full of contradictions. He, too, is a raconteur and eloquent, though in a different way: he has a touch of the poet, recites poetry, enjoys coining a phrase and is quite a punster. He, too, produces a philosophy of life. Alesha is the editor of Father Zosima's Vita and Wisdom. He is not eloquent like his brothers. Rather, his language is marked by a disarming simplicity which contrasts with the conventional, pretentious, or skewed language of the world around him. Smerdiakov delights his master, who is also most likely his father, with his show of casuistry in the chapter "Over a Glass of Brandy." In his own idiom, that of the servant class, he has a way with words and holds his own even with

4. See Gleb Struve, "Notes on the Language and Style of Dostoevsky," *Bulletin of the International Dostoevsky Society*, No. 7 (1977), p. 76. For a striking example of the iconic use of *vsio* to suggest the excitement of a crowded courtroom, see PSS 15: 89.

5. The use of strings of diminutives may express a father's tender love for his son, when Captain Snegiriov speaks of his son Iliusha, or scornful contempt, when Fedor Pavlovich speaks of his sons Ivan and Dmitrii. Here, an example of Dostoevsky's play with aspect: ". . . na chto-to reshaetsia i vsio reshit'sia ne mozhet" (PSS 14: 329), where the imperfective aspect signals indecision and the negation of the perfective aspect confirms this notion. The narrator of *The Brothers Karamazov* signals his "amateurish" diffidence and willingness to hedge his bets in interpreting the events he reports by markedly frequent use of indefinite pronouns and adverbs.

6. Bakhtin extends Dostoevsky's license in this matter to the novel at large. See M. Bakhtin, *Voprosy literatury i estetiki* (Moscow: Sov. pis., 1975), p. 177.

Ivan Karamazov. All these and a great many more characters of the novel are marked by sharply defined, though often contradictory character traits, a distinct philosophy of life or mode of thought, and by a language unmistakably their own. Such high degree of intense, consistent and manyfaceted markedness distinguishes Dostoevsky's novels from most nineteenth-century novels. It may well be compared to a similar quality found in Shakespeare's great tragedies.

Dostoevsky tends to use personalized narrators, some participating in the action, others as observers, still others taking a partisan interest in the action, though without actual control. Even seemingly objective statements tend to have an undercurrent of approval, concern, pity, condescension, scorn, and other nuances. This is true of the narrator of *The Brothers Karamazov*, who does not reveal his identity, but is evidently an old-time resident of the novel's locale. A brief preface to the novel, in a different voice, as it seems, may well be Dostoevsky's own. In some instances the personalized narrator yields — unannounced — to a supra-personal omniscient narrator, though only temporarily, so in *The Possessed* and *The Brothers Karamazov*.

Third person narrators are a minority: *Crime and Punishment* and *The Idiot*, among the major novels. None of the third person narrators make a consistent effort to detach themselves from the narrative.⁷ All of Dostoevsky's longer works have inserts in other voices, such as the stories told by prisoners in *Notes from the House of the Dead*, Ippolit's confession in *The Idiot*, Father Zosima's Vita and Wisdom, Ivan's poema "The Grand Inquisitor," Grushenka's tale of the onion, and a number of other pieces in *The Brothers Karamazov*.

Dostoevsky's narrators and many of his characters use various figures of speech in which two voices are heard:⁸ irony (ubiquitous), inner dialogue (most prominently in *The Double*, *Notes from Underground*, and *A Raw Youth*), innuendo (as in details discrediting liberal ideas and their exponents, such as Miusov in *The Brothers Karamazov*, or certain characters, such as Ivan Karamazov). A common figure is hedging, or the retraction of an assertion just made.⁹ Often an ambiguity is the result. Interpretations of Dostoevsky's works have been notoriously contradictory, at times clashing with Dostoevsky's intended message. "The Grand Inquisitor" chapter is a case in

7. Gary Rosenshield has convincingly demonstrated this for *Crime and Punishment*. See his *Crime and Punishment: The Technique of the Omniscient Author* (Lisse: The Peter de Ridder Press, 1979).

8. Bakhtin assumes this to be true of the novel in general: "Esli tsentral'noi problemoi teorii poezii iavliaetsia problema poeticheskogo simvola, to tsentral'noi problemoi teorii khudozhestvennoi prozy iavilaetsia problema dvugolosogo, vnutrenne-dialogizovannogo slova vo vsekh ego mnogoobraznykh tipakh i raznovidnostiakh" (*ibid.*, p. 143).

9. See Victor Terras, "Zur Aufhebung bei Kafka und Dostojewski," *PLL* 5 (1969), 156-69.

point. Dostoevsky apparently took care to discredit Ivan's position, but not explicitly enough, and some readers failed or refused to see it.

Dostoevsky makes ample use of various forms of intra- and extratextual bonding. In the former category we find parallelism (for example, when letting Fedor Pavlovich, Smerdiakov, and Ivan Karamazov utter their approval of "a clever man," implying that he is clever because he does not believe in God), doubling and mirroring (such as when Ivan Karamazov and the schoolboy Kolia Krasotkin both quote Voltaire to the effect that if there were no God, He certainly ought to be invented), and the symbolic effect of repetition, such as the seemingly casual invocation of the devil and repeated mention of hell throughout *The Brothers Karamazov*.

All of Dostoevsky's works are saturated with intertextual elements, such as parody, literary allusions, direct quotations, and frequent polemic sorties. The Bible and many Russian and Western authors are drawn into Dostoevsky's texts, as are some historical personages: Gogol' and Pushkin in *Poor Folk*, Gogol' in *The Village of Stepanchikovo and its Denizens*, Chernyshevskii in *Notes from Underground*, Napoleon in *Crime and Punishment*, Turgenev in *The Possessed*, Schiller and Goethe in *The Brothers Karamazov*, and a host of others (Tolstoi, Hugo, Rousseau, Herzen, Saltykov, Renan, to name but a few, in *The Brothers Karamazov* alone) throughout Dostoevsky's oeuvre. Gospel texts play a key role in *Crime and Punishment*, *The Possessed*, and *The Brothers Karamazov*.

Dostoevsky's works tend to have a psychological subtext which entails an ambiguity:¹⁰ Raskol'nikov's real motive, Myshkin and "the curse of saintliness," Versilov's "double," the future of the Karamazov brothers. In every instance, the ambiguity is left to be resolved by the reader.

A key trait of Dostoevsky's works is the presence in them of a philosophical subtext: the inherent inequality of men in God's world (*Poor Folk*), the antinomy of the tragic and the trivial (*The Double*), the moral dilemma of an "extraordinary personality" or "worldhistorical personage" (*Crime and Punishment*), the challenge of godless humanism (*The Possessed*), divine and human justice, a theodicy in the face of innocent suffering in God's world, the fatherhood of God and the sonhood of man, Russia's future as a bearer of the Christian ideal, and many minor points of philosophical interest in *The Brothers Karamazov*.¹¹ Again, the detection of this subtext is up to the reader's discretion.

10. Bakhtin puts it this way: "Ispytaniia geroev i ikh slova, siuzhetno zakonchennye, vnutrenne ostaiutsia v romanakh Dostoevskogo nezavershennymi i nereshennymi" (*ibid.*, p. 161).

11. Bakhtin, again, generalizes the ideological quality of the novel: "Govorishchii chelovek v romane — vsegda v toi ili inoi stepeni ideolog, a ego slova vsegda ideologema" (*ibid.*, p. 147).

In sum, Dostoevsky's texts are characterized by a high degree of markedness, with markedness achieved in a broad variety of ways. The markedness in Dostoevsky's works often transcends the limits of a realistic plot, realistic character development and realistic speech patterns, rather in the same sense as, say, in Shakespeare. Assuming that energy is information, emotion and esthetic experience activated by a text through connotation, ambiguity, various associations, metaphor and other tropes and figures of speech, intra- and extratextual bonding and any kind of subtexts, it may be said that an extraordinarily high level of energy is the distinctive trait of Dostoevsky's style. The release of this energy depends largely on the reader's ability to make suggested connections: an irony or ambiguity may be missed, a parallel utterance forgotten, an association or subtext ignored, an extra- or intratextual allusion overlooked, a rhyming or rhythmically organized passage read over inattentively. In other words, markedness is a function of the interpretant.

If the emphasis of a Gogolian text is on the signifier, a Tolstoian text's on the signified, Dostoevsky's emphasis is on the interpretant. Gogol' appeals mainly to our esthetic sense. Tolstoi challenges us morally and intellectually. Dostoevsky engages the reader's intellect, his imagination, his emotions, his esthetic sense, his erudition, his memory and his political and philosophical views in an extraordinarily intensive manner. I propose to support my thesis by drawing attention to the affinity of Dostoevsky's art to Shakespeare's.

Let me use Tolstoi's essay "On Shakespeare and the Drama" (1906) as a point of departure. Tolstoi finds that Shakespeare consistently pursues the effect of the moment instead of following a credible course of events or creating credible characters. He lets his characters make speeches, produce aphorisms, shine with witticisms and puns regardless of the contingencies of situation, plot, or character. Shakespeare also overstates events, emotions and their expression. Tolstoi believes that it is due only to the efforts of imaginative critics that from the random effects of Shakespeare's composition a certain meaning and direction were abstracted and Shakespeare's characters were given a psychological *Gestalt*. Altogether, Tolstoi's charge amounts to denying Shakespeare's works not only the qualities required of mimetic art, but also the quality of an integrated whole. This charge may be extended to Dostoevsky's "realism in a higher sense," since Tolstoi's observations may be *mutatis mutandis* applied to Dostoevsky.

Tolstoi felt that Shakespeare's characters all talk alike. Tolstoi and many other critics said the same about Dostoevsky. This charge is true in both cases, though only in a certain sense, since both Shakespeare and Dostoevsky allow for different levels of speech socially and psychologically, using them effectively. But both invest many of their characters with extraordinary eloquence, poetic flair, originality of thought, and ready wit. Both let their characters tell stories and anecdotes, make speeches, deliver themselves of philo-

sophical profundities, witticisms and puns, or lyric lines without regard for a straightforward development of their plot, and both seem to give their characters strikingly contradictory traits. In other words, both Shakespeare and Dostoevsky produce a style that possesses a much higher degree of markedness, and hence greater energy delivered more frequently throughout the text, than may be expected in what Tolstoi or Turgenev would consider normal literary discourse.

It seems likely that the many devices that make up Shakespeare's and Dostoevsky's highly marked style are generally under the author's conscious control and in accord with his esthetic, philosophical and political intentions. But in neither case does this imply that each of their works is an integrated whole.¹² It stands to reason that some of the markedness, in Dostoevsky as well as in romantic prose at large, is centripetal and helps to organize the work's structure and to fix certain traits of its characters. This is true of intra-textual parallelism, for example. The introduction of a philosophical subtext may be an integrating factor, but if a multitude of philosophical points are developed, as is the case in *The Brothers Karamazov*, it has the contrary effect. But the centrifugal effect of markedness, such as in the many literary and topical allusions, the investment of characters with extraordinary personality traits, multiple inner contradictions and rare verbal facility, is greater. The structural integrity and teleology of Dostoevsky's works depends on the dialectic interaction of the text and a reader who seeks to see it as a purposeful whole.

Bakhtin, who in his seminal study of 1929 had presented Dostoevsky's "polyphonic" style as unique as well as revolutionary, later went on to credit the novel at large with the dialogism and related traits that he had recognized in Dostoevsky. I believe that Bakhtin initially mistook the extraordinary *degree* of energy which he found in Dostoevsky for a distinction in *kind*. (Bakhtin also refused to see "polyphony" in Shakespeare.) The basic stylistic trait shared by Shakespeare and Dostoevsky is an emphasis on the energy of expression - stage effect, if you will, a trait that may well run counter to the demands of a mimetic esthetic and jeopardize the logic and consistency of the

12. Bakhtin asserts that the many voices and devices used by Dostoevsky add up to a structured "symphony" (*ibid.*, p. 77). Rosenshield discusses this question critically and in detail (*ibid.*, pp. 126 ff.). An analogy in the composition of music may clarify the issue: [Beethoven's] "ability to keep an entire work in mind and to plan the details in view of its larger structure conferred on Beethoven his unique prestige among the professional musicians who eventually imposed his figure upon the public. It is for this reason that Beethoven may not be more of a joy to play than Mozart, for example, but he is more interesting to practice: it is while working on Beethoven that one realizes how the individual details have a significance that goes far beyond their vocal context." (Charles Rosen, "Beethoven's Triumph," *The New York Review of Books*, 42, 14: 55.) In literature, the literary critic assumes the role of a "professional musician."

work as a whole. It is comparable to the tendency in romantic music to shift the emphasis from a large-scale harmonic scheme to the realization of musical images and tonal effects.

The bridge between Shakespeare and Dostoevsky is romantic poetics. (It has been said that romantic esthetic theory was designed to accommodate Shakespeare's poetics.) The traits peculiar to Dostoevsky's style are found in the romantic (or romantic realist) fiction he read as a young man: psychological ambiguity, a philosophical subtext and an emotionally charged dialogue in Victor Hugo and the works of the phrenetic school (Janin, Soulié, Karr, Sue); irony and "the other voice" in Hoffmann and Dickens,¹³ lyric inserts in Walter Scott, the Gothic novel and, of course, Gogol'; a literary subtext in Diderot, Hoffmann, and Russian romantic prose; striking prosaisms in the physiological sketch (Balzac *et al.*). The high degree of markedness characteristic of a Dostoevskian text appears in the works of the natural school. Dostoevsky's early works, which are all in line with the poetics of the natural school, are as rich as any of his later works in all the traits brought up here.

Brown University

13. See Victor Terras, "E.T.A. Hoffmanns polyphonische Erzählkunst," *GQ*, 39 (1966), 549-69.

ROBERT SHANNAN PECKHAM (London, England, U.K.)

*ALEXANDROS PAPADIAMANTIS
(1851-1911): DOSTOEVSKY'S
FIRST GREEK TRANSLATOR*

Although Dostoevsky remains one of the most widely read Russian writers in Greece today, it was not until 1889 that Dostoevsky's fiction was translated into Greek. Between April 14 and August 1, 1889, a Greek version of *Crime and Punishment* appeared in serial form in the Athenian newspaper *Efimeris*. This was far behind Germany, where *Poor Folk* appeared in 1850 and nearly all of Dostoevsky had been translated by 1890,¹ but not far behind England where *Crime and Punishment* was first published in 1886, in a translation by Frederick Whishaw.²

The newspaper *Efimeris*, founded in 1873 by the playwright Dimitrios Koromilas, was the first mass circulation daily newspaper in Greece. It was known as Koromilas' *Efimeris* to distinguish it from its rival the *Nea Efimeris*. The newspaper's leanings were roughly liberal and it sided with Harilaos Trikoupis, "the foremost modernising politician in the nineteenth century,"³ in the increasingly polarized political atmosphere of the 1880s. Later, however, the newspaper was to question the prevailing political establishment and support younger political figures such as Ioannis Rallis. Among its early editors was Ioannis Kambouroglou, Zola's first Greek translator (1880).

As one of the notices advertising the Greek translation of *Crime and Punishment* declared, "the publication of Dostoevsky's masterpiece is intended to mark the beginning of a new period" in Greek literary journalism.⁴ An interval of over twenty years was to elapse before another version of the novel was

1. See H. Muchnic, "Dostoevsky's English Reputation," in *Smith College Studies in Modern Languages*, 20 (April-July 1939), 1. For a collection of articles which focuses on Dostoevsky's connection with Britain and with British culture, see *Dostoevskii and Britain*, ed. W. Leatherbarrow (Oxford: Berg, forthcoming).

2. F. Dostoevsky, *Crime and Punishment: A Realistic Novel*, trans. Frederick Whishaw (London: Vizetelly, 1886).

3. Richard Clogg, *A Concise History of Greece* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1992), p. 223.

4. Th. Dostoyefski, *To Englima ke i Timoria*, trans. A. Papadiamantis, ed. Efyenia Makriyanni (Athens: Ideogramma, 1992), p. 502.

published in Greece, in 1912, translated by Stelios M. Haritakis.⁵ Although Dostoevsky's *The Village of Stepanchikovo and its Denizens* appeared in the meantime (1905), it was not until considerably later that the publication of Dostoevsky's collected works in 14 volumes was undertaken by the publisher Kostas Govostis (1902-58), much of it translated by the Russian born poet and novelist Aris Alexandrou (1922-78).⁶

The recent publication of the 1889 version of *Crime and Punishment*, for the first time in book form (1992), marks an important event in Dostoevsky studies in Greece. Its significance, however, does not derive solely from its status as the first Greek translation of Dostoevsky, but from the fact that its translator was none other than Alexandros Papadiamantis, one of Greece's "most eminent prose writers — some say the most eminent — and the finest Greek representative of nineteenth-century realism."⁷

The son of a priest, Papadiamantis was born in 1851 on the island of Skia-thos in the northern Sporades and was the prolific author of some 200 short stories, as well as 3 historical novels and a celebrated novella, *The Murder-ess* (1903). For much of his life Papadiamantis earned his living working as a translator for Athenian newspapers, in which many of his own short stories were also published. In fact, Papadiamantis' entire literary output was published in newspapers and magazines. Among his other translations of Russian authors, were two stories by Turgenev (1884, 1886), which also appeared in *Efimeris*, a newspaper to which Papadiamantis contributed fairly regularly between 1883 and 1891. Although the importance of Papadiamantis' translations has long been recognized, there exists no comprehensive Papadiamantis bibliography to date.⁸ At the same time, many of Papadiamantis' translations appeared anonymously, as did his translation of *Crime and Punishment*.

The Greek version of *Crime and Punishment* was rendered from the first French edition of Victor Derély, entitled *Le Crime et le Châtiment* (1884). Translating faithfully from the French, Papadiamantis reproduced a number of Derély's mistakes. These include, for example, the reiteration of articles in the title. Among the episodes left out in both these French and Greek

5. Dr Sonya Ilinskaya has kindly informed me that a translation of *Crime and Punishment* by Georgios V. Voyatzis was published in Smyrna in 1890. Unfortunately, I have not yet managed to locate a copy.

6. For a bibliography of Dostoevsky's works in Greek, see M. Makrakis, "Vivliografia Dostoyiefski," in *Spoudi ston Dostoyiefski* (Athens: Imago, 1981), pp. 351-73.

7. Alexandros Papadiamantis, *Tales from a Greek Island*, trans. Elizabeth Constantinides (Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1987), p. xi.

8. For Papadiamantis' collaboration with the newspaper *Efimeris*, see F. Dimitrakopoulos and E. I. Damvouneli, "To Roman-Feuilleton (Mithistorima-Episyllida), O Papadiamantis ke i Efimeris 1883-1891," in *Epistimoniki Epetirida tis Filosofikis Scholis tou Panepistimiou Athinon*, 29 (1986-91), 433-50.

editions, is the account of Raskol'nikov's adventure on the Nikolaevskii Bridge following his meeting with Razumikhin in the second chapter of the novel's second section.⁹ Papadiamantis' translation, however, demonstrates many of the stylistic features which characterize his own fiction. Thus, while the narrative is scattered with archaisms and written largely in a purist language known as "katharevousa," the standard written Greek of the day, Papadiamantis uses a wide range of linguistic registers. He employs, for example, a colloquial demotic language in the passages of dialogue.

The serial publication of Dostoevsky's novel in *Efimeris* was prefaced on 13 April 1889 with an article by Emmanouil Roïdis (1836-1904), the author of an acclaimed satirical novel *Pope Joan* which was published in 1866, the same year as *Crime and Punishment*. Roïdis' review, entitled "Dostoevsky and his work *Crime and Punishment* ("Ο Dostoycfski ke to ergon tou *Englima ke Timoria*") represents the first critical survey of Dostoevsky in Greece. Comparing Dostoevsky favorably to contemporary naturalistic trends epitomized by the novels of Zola, Roïdis also praises *The Possessed (Demonsmeni)* — citing the original Russian title — as well as *Poor Folk (Ftohi Anthropi)*. Significantly, he refers to *Crime and Punishment* in its correct form, omitting the articles, and mentions Turgenev, Dimitri Grigorovich and Nikolai Nekrasov. According to Roïdis, neither Dickens, Balzac, Hugo, or Poe, probe the human situation to such depths as Dostoevsky. Dostoevsky is an "unrivalled psychologist" (*aparamillos psihologos*),¹⁰ whose novels reflect the full spectrum of Russian society.

Many of the details in Roïdis' article may be taken as evidence of the author's acquaintance with the 1886 English edition, or possibly that he had read Melchior de Vogüé's *Le Roman Russe* (1886), where Dostoevsky's title is recorded correctly as *Crime et Châtiment*.¹¹ Certainly, Roïdis's allusion to Dostoevsky's biography, including his exile to Siberia, is reminiscent of de Vogüé's account and Roïdis explicitly mentions the wave of interest for Russian literature in France. Moreover, translated extracts from de Vogüé's writings had already been published in Greece.¹² Details of Roïdis' article also echo the stances taken in contemporary English reviews of Dostoevsky. Thus, in *The Athenaeum*, Dostoevsky was declared to be "one of the most remarkable modern writers," and commenting on Derély's translation of *Crime and Punishment*, the magazine remarked that it was "realism, but such realism as M. Zola and his followers did not dream of."¹³ Roïdis was appointed Head of the National Library in Athens in 1880, and was well informed about

9. See *To Englima ke i Timoria*, p. 119 and also the editor's comments on p. 510.

10. See *ibid.*, p. 9.

11. M. De Vogüé, *Le Roman Russe* (Paris: Librairie Pion, 1886).

12. See the 4 July 1879 issue of *Estia*.

13. See "Dostoevsky's English Reputation," p. 10.

French and English publications. Indeed, in his preface he explicitly mentions foreign critics who had labelled Dostoevsky "the great mythographist" ("o megas mithografos"), berating those hostile critics who had compared Dostoevsky unfavorably to the naturalists.¹⁴

The influence of Dostoevsky on Papadiamantis' writing has been noted by numerous critics, among the earliest (1899) being the poet Kostis Palamas (1859–1943). Yet, for the most part, the influence of Dostoevsky has been confined to general considerations of both authors' shared Christian Orthodox convictions,¹⁵ as well as the similar treatment of themes such as murder. In his preface Roïdis' remarks that Dostoevsky's protagonists also include among them murderers ("fonis"), an observation that anticipates the title of Papadiamantis story *The Murderess* (*I Fonissa*). Significantly, Raskol'nikov has been seen as a prototype for Frangoyannou, the murderer of the Greek novella.¹⁶ Papadiamantis, however, reversed the scenario of *Crime and Punishment*, for the victims in Papadiamantis' text are young children and the killer is an old woman. Nevertheless, like Dostoevsky's novel, Papadiamantis' novella explores the psychology of crime and guilt. Both texts make use of hallucinatory dream sequences. The description of Raskol'nikov's boxed, coffin-like accommodation anticipates the cramped living quarters evoked in Papadiamantis' Athenian stories such as *Carnival Night* (*Apokriatiki Nihtia*; 1892).¹⁷ As the novelist and Dostoevsky translator Alexandros Kotzias has observed, it was not until two years after the serial publication of the Greek version of *Crime and Punishment* that Papadiamantis' first Athenian story appeared (1891).¹⁸

The recent publication of the 1889 Greek edition of *Crime and Punishment* should, therefore, open the way for more textually based comparative readings, demonstrating the impact of Dostoevsky's fiction, not only on Papadiamantis' writing, but on late nineteenth-century Greek literature in general.

King's College, University of London

14. See *To Englima ke i Timoria*, p. 9

15. See for example, *Spoudi ston Dostoyiefski*, pp. 279–99; S. Ramfos, *I Palinodia tou Papadiamanti* (Athens: Kedros, 1976), p. 90 and H. Yiannaras, *Orthodoxia ke Disi sti Neoteri Ellada* (Athens: Domos, 1992), pp. 408–14.

16. See, for example, N. D. Triandafilopoulos, *Demonio Mesimvrino: Enteka Kimena yia ton Papadiamanti* (Athens: Grigori, 1978), p. 130.

17. For a more detailed comparative analysis of the significance of clothes and the sartorial motif in Dostoevsky and Papadiamantis, see R. S. Peckham, "O Kosmos Dimenos: O Dostoyiefski ke i Simasia ton Rouhon ston Papadiamanti," in *Papadiamantika Tetradia*, no. 3 (forthcoming).

18. Alexandros Kotzias, *Ta Athinaïka Diifyimata* (Athens: Nefeli, 1992), p. 37.

BIBLIOGRAPHY

JUNE PACHUTA FARRIS, compiler and editor (Chicago, U.S.A.)

CURRENT BIBLIOGRAPHY

The Current Bibliography attempts to be the most complete and up-to-date international bibliography of recent Dostoevsky research published. It has been the intention of the compilers that the Current Bibliography, when used as a supplement to the preceding issues of the *IDS Bulletin* and *Dostoevsky Studies*, be as nearly inclusive as possible of all material published from 1970 through the current year. (With some exceptions, book reviews and reviews of theatrical productions have been omitted.) It is our aim for the bibliography to be exhaustive. Consequently, the latest year is usually the least represented and the earlier years become more and more complete as time goes by. In general, we can say that over a three to four year period, the entries for the first of these years will be nearly complete.

Every attempt has been made to provide full, clear citations, and a special effort has been made to keep together all citations by one author, disregarding the variations in spelling and transliteration which can occur when an author publishes in a variety of languages. When the citation of an author's name deviates considerably from its original form, the original spelling is given in brackets. Likewise, any additional information which is not a part of the citation itself, but which may provide clarification of the topic in relation to Dostoevsky is also given in brackets after the citation. Whenever possible, collections of essays have been fully analyzed, with individual citations provided for each article in the volume.

Readers are encouraged to forward items which have thus far escaped listing to the editor at the following address:

June Pachuta Farris
Bibliographer for Slavic and East European Studies
The Joseph Regenstein Library
University of Chicago
1100 East 57th Street
Chicago, Illinois 60637

Phone: 773-702-8456
E-Mail: jpf3@midway.uchicago.edu
Fax: 773-702-6623

- Abrosimova, V. N. "Kreitserova sonata L. N. Tolstogo i Krotkaia F. M. Dostoevskogo: (Pis'mo A. V. Vitevskogo k L. N. Tolstomu)," in *Siuzhet i vremia: sbornik nauchnykh trudov: k semidesiatiletii Georgii Vasil'evicha Krasnova*. Kolomna: Kolomenskii pedagogicheskii institut, 1991, pp. 143-46.
- Akel'kina, E. A. "Formirovanie filosofskoi prozy F. M. Dostoevskogo: (*Dnevnik pisatelia: Povestvovatel'nyi aspekt*)," in *Tvorchestvo F. M. Dostoevskogo: iskusstvo sinteza: Monografiia*. Ekaterinburg: Izd-vo Ural'skogo universiteta, 1991, pp. 224-50.
- Akhmedova, U. S. "F. M. Dostoevskii ob E. Po," in *Iz istorii tipologicheskikh i kontaknykh sviazey v russkoj i zarubezhnoi literaturе: mezhvuzovskii sbornik nauchnykh trudov*. Krasnoiarsk: Krasnoiarskii gos. pedagogicheskii institut, 1990, pp. 39-49.
- Akulova, L. V. *Eticheskaiia funktsiia podvizhnika v tvorchestve Dostoevskogo i Chekhova*. Vladimir: Vladimirskii gos. pedagogicheskii institut, 1991. 24p. [rukopis']
- Alekseev, A. A. "Esteticheskaiia mnogoplanost' tvorchestva F. M. Dostoevskogo," in *Tvorchestvo F. M. Dostoevskogo: iskusstvo sinteza: Monografiia*. Ekaterinburg: Izd-vo Ural'skogo universiteta, 1991, pp. 204-23.
- Al'mi, I. L. "Eshche ob odnom istochnike zamysla romana *Prestuplenie i nakazanie*. *Russkaia literatura* 2 (1992): 95-100.
- Al'mi, I. L. "K interpretatsii odnogo iz epizodov romana *Idiot*: (Rasskaz generala Ivolgina o Napoleone)," in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*. Moskva: Nauka, 1992, v. 10, pp. 163-72.
- Al'mi, I. L. "O prevrashcheniiakh pushkinskogo 'Zhil na svete rytsar' bednyi' v khudozhestvennom mire Dostoevskogo," in *Siuzhet i vremia: sbornik nauchnykh trudov: k semidesiatiletii Georgii Vasil'evicha Krasnova*. Kolomna: Kolomenskii pedagogicheskii institut, 1991, pp. 131-34.
- Amelin, G. G. and I. A. Pil'shchikov. "Novyi Zavet v *Prestuplenii i nakazaniii* F. M. Dostoevskogo." *Logos* 3 (1992): 269-79.
- Anderson, R. "O vizula'noi kompozitsii *Prestuplenii i nakazaniia*," in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*. Moskva: Nauka, 1994, v. 11, pp. 89-95.
- Andrews, P. M. "The Complexities Surrounding the Quest For Fatherhood in 'The Brothers Karamazov'." 180p. (Masters Thesis, University of Alberta, 1992)

- Anikin, A. V. "Money and the Russian Classics." *Diogenes* 41, 162 (1993): 99-109. [Pushkin, Dostoevsky, Saltykov-Shchedrin]
- Antonii, mitorpolit. "Ne dolzhno otchaitavat'sia. Slovar' k tvorenijam Dostoevskogo." *Moskva* 11 (1991): 172-86.
- Antsiferov, N. P. "Nepostizhimyi gorod. . .": *Dusha Peterburga. Peterburg Dostoevskogo. Peterburg Pushkina*. M. B. Verblovskaia, comp. Leningrad: Lenizdat, 1991. 335p.
- Arkipova, A. V. "Dostoevskii i Adam Mitskevich," in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*. Moskva: Nauka, 1994, v. 11, pp. 13-27.
- Arkipova, A. V. and A. V. Fedorova. "Iubileinaia nauchnaia konferentsiia, posviashchennaia Dostoevskomu i Goncharovu." *Russkaia literatura* 2 (1992): 225-28.
- Arsent'eva, N. N. *Dou Kikhot i kniaz' Myshkin: K tipologii kharaktera*. Orel: Orlovskii gos. pedagogicheskii institut, 1992. 56p. [rukopis']
- Arsent'eva, N. N. "Dostoevskii i Servantes," in her *Stanovlenie antiutopicheskogo zhanra v russkoj literature*. Moskva: Moskovskii pedagogicheskii gos. universitet, 1993, v. 1, pp. 9-220.
- Azbukin, V. N. "Anna Karenina L. N. Tolstogo v kriticheskoi interpretatsii F. M. Dostoevskogo," in *L. N. Tolstoi i problemy sovremennoi filologii: Sbornik statei*. Kazan': Izd-vo Kazanskogo universiteta, 1991, pp. 18-25.
- Azbukin, V. N. "Literaturnyi portret Nekrasova v *Dnevnike pisatelia* F. M. Dostoevskogo," in *Zhanry russkoj literaturnoi kritiki 70-80-kh godov XIX veka*. Kazan': Izd-vo Kazanskogo universiteta, 1991, pp. 113-20.
- Azbukin, V. N. and S. I. Snopkova. "Stat'i ob Anne Kareninoi v *Dnevnike pisatelia* F. M. Dostoevskogo kak kritiko-publitsisticheskii tsikl," *Zhanry russkoj literaturnoi kritiki 70-80-kh godov XIX veka*. Kazan': Izd-vo Kazanskogo universiteta, 1991, pp. 63-78.
- Bachinin, V. A. "Za cheloveka strashno mine. . .": (*Iskusstvo pered real'nost'iu dukhovnogo krizisa*). Moskva: Znanie, 1991. 63p. (Novoe v zhizni, nauke, tekhnike. Seriia "Estetika," 1991:12) [Dostoevskii, Zamiatin, Platonov, Nabokov, Pasternak]
- Bakhtin, M. M. *Problemy tvorchestva Dostoevskogo*. Moskva: Alkonost', 1994. 174p. (Seriia "Bakhtin pod maskoi", v. 3)

- Bakhtin, M. M. *Problemy tvorchestva Dostoevskogo*. 5-e izd., dop. Kiev: NEXT, 1994. 510p.
- Balandin, R. K. "Dostoevskii i estestvoznanie." *Voprosy istorii estestvoznania i tekhniki* 1 (1992): 93-103.
- Bal'mont, K. D. "O Dostoevskom," in *Russkie emigranty o Dostoevskom*. Sankt-Peterburg: Andreev i sinov'ia, 1994, pp. 20-24.
- Barsht, K. A. "'Kalligrafiia' F. M. Dostoevskogo," in *Novye aspekty v izuchenii Dostoevskogo: Sbornik nauchnykh trudov*. V. N. Zakharov, ed. Petrozavodsk: Izd-vo Petrozavodskogo universiteta, 1994, pp. 101-29.
- Barsova, I. A. "Maller i Dostoevskii: (opyt sravneniia)," in *Muzyka—kul'tura—cheloveka*. Sverdlovsk: Izd-vo uralskogo universiteta, 1991, v. 2, pp. 115-31.
- Barzun, J. "Russian Politics in the Russian Classics." *Commentary* 91, 5 (May 1991): 41-47. [Pushkin, Gogol, Turgenev, Goncharov, Tolstoi, Dostoevskii, Chekhov]
- Basile, B. *La finestra socchiusa: Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*. Bologna: Pàtron Editore, 1982. 221p.
- Bekedin, P. V. "Iz tenny 'M. A. Sholokhov i F. M. Dostoevskii,'" in *Problema traditsii i novatorstva russkoi i sovetskoi prozy*. Nizhnyi-Novgorod: Nizhnyi-Novgorodskii pedagogicheskii institut, 1990, pp. 57-69.
- Beliaev, V. V. "Imia 'Grushen'ka' v *Brat'iakh Karamazovykh* kak antroponim," in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*. Moskva: Nauka, 1992, v. 10, pp. 176-81.
- Belkina, O. A. *Pushkinskaia rech' F. M. Dostoevskogo v kontekste sporov o pervoi russkoi revoliutsii*. SPb: Rossiiskii gos. pedagogicheskii institut im. A. I. Gertseva, 1992. 15p. [rukopis']
- Belkina, O. A. "Pushkinskaia rech' F. M. Dostoevskogo v vospriiatii K. N. Leont'eva." *Russkaia literatura* 3 (1992): 141-48.
- Belkina, O. A. "'Spor o zhestokosti': K probleme vospriiatia Pushkinskoi rechi F. M. Dostoevskogo," in *Traditsii i novatorstvo v russkoi klassicheskoi literatu-re (... Gogo' ... Dostoevski ...): Mezhvuzovskii sbornik nauchnykh trudov*. S-Peterburg: Obrazovanie, 1992, pp. 188-96.

- Belknap, R. L. "The Plot of Crime and Punishment," in *Literature, Culture, and Society in the Modern Age: In Honor of Joseph Frank*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1991, pp. 282-92. (*Stanford Slavic Studies*, v. 4, pt. I)
- Bellow, S. "The French as Dostoyevsky Saw Them," in his *It All Adds Up: From the Dim Past to the Uncertain Future*. New York: Viking, 1994, pp. 138-46.
[Originally published in *The New Republic*, 23 May 1955 and as the foreword to the 1955 English translation of Dostoevskii's *Winter Notes on Summer Impressions*, published by Criterion.]
- Belopol'skaia, E. V. *Solzhenitsyn i Dostoevskii*. Rostov-na-Donu: Rost. gos. universitet, 1992. 14p. [rukopis']
- Belouslov, A. F. and S. N. Mitiurev. "Byt i fol'klor podrostkov v proizvedeniiakh F. M. Dostoevskogo," in *Problemy tipologii literaturnogo fol'klORIZMA: mezhvuzovskii sbornik nauchnykh trudov*. Cheliabinsk: Cheliabinskii gos. universitet, 1990, pp. 15-29.
- Belov, S. V. "Biblioteka F. M. Dostoevskogo: (Dukhovno-nravstvennye i religiozno-filosofskie izdaniia)," in *Biblioteki Peterburga—Petrograda-Leningrada: Sbornik nauchnykh trudov*. SPb: Biblioteka Rossiiskoi Akademii nauk, 1993, pp. 36-46.
- Belov, S. V. "F. M. Dostoevskii v neizdannoii perepiske." *Sever* 11 (1991): 152-60.
- Belov, S. V. "Materialy dlia bibliografii russkoi zarubezhnoi literatury o Dostoevskom (1920-1971)," in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*. Moskva: Nauka, 1992, v. 10, pp. 255-82.
- Belov, S. V. "Materialy dlia bibliografii russkoi zarubezhnoi literatury o Dostoevskom (1920-1992)," in *Russkie emigranty o Dostoevskom*. Sankt-Peterburg: Andreev i sinov'ia, 1994, pp. 393-428.
- Belov, S. V. "Neizvestnyi Dostoevskii?" *Slovo* 11-12 (1992): 2-5.
- Belov, S. V. "Ob odnoi neraskrytoi zapisi F. M. Dostoevskogo," in *Siuzhet i vremia: sbornik nauchnykh trudov: k semidesiatiletiiu Georgiia Vasil'evicha Krasnova*. Kolomna: Kolomenskii pedagogicheskii institut, 1991, pp. 139-42.
- Belov, S. V. "Okruzenie Dostoevskogo." *Literaturnaia gazeta* 52 (23 dekabria 1992): 6.
- Belov, S. V. "Voskreshenie iz mertvykh." *Slovo* 11 (1991): 59-60. ["Posleslovie k vospominaniiam L. F. Dostoevskoi."]

Belov, S. "Vtoroi arest F. M. Dostoevskogo: (Neizvestnye vspominaniia)." *Russkii arkhiv* 3 (1993): 50-55.

Belyi, O. V. [Bilyi] *Tainy "podpol'nogo" cheloveka: (Khudozhestvennoe slovo—obydennoe soznanie—semiotika vlasti)*. Kiev: Naukova dumka, 1991. 310p. [Dostoevskii, Platonov, Vinnichenko, Drozda, Tendraikov, Kulish, Vi. Solov'ev]

Bem, A. "Stat'i o literature." *Voprosy literatury* 6 (1991): 76-108. [Includes Bem's 1930 article "Dostoevskii—genial'nyi chitatel,'" pp. 76-93.]

Berdiaev, N. A. "Dukhi russkoi revoliutsii: II. Dostoevskii v russkoi revoliutsii." *Nauka v SSSR* 2 (1991): 19-29.

Berdiaev, N. A. *Filosofia svobodnogo dukha*. Sost. P. V. Alekseeva; vступ. stat'ia A. G. Maslivchenko. Podgot. teksta i primech. R. K. Medvedei. Moskva: Re-spublika, 1994. 480p. [passim]

Berdiaev, N. A. "Mirosozertsanie Dostoevskogo," in his *Filosofia, tvorchestva, kul'tury i iskusstva*. Moskva: Iskusstvo; Liga, 1994, v. 2, pp. 7-150.

Berdiaev, N. A. "Mirosozertsanie Dostoevskogo," in *Russkie emigranty o Dostoevskom*. Sankt-Peterburg: Andreev i sinov'ia, 1994, pp. 30-60.

Berdiaev, N. A. "Otkrovenie o cheloveke v tvorchestve Dostoevskogo," in his *Filosofia, tvorchestva, kul'tury i iskusstva*. Moskva: Iskusstvo; Liga, 1994, v. 2, pp. 151-76.

Berdiaev, N. A. "Razdel I," in his *O russkikh klassikakh*. Moskva: Vysshiaia shkola, 1993, pp. 23-223.

[*"Velikii Inkvizitor,"* pp. 23-46; *"Stavrogin,"* pp. 46-54; *"Otkrovenie o cheloveke v tvorchestve Dostoevskogo,"* pp. 54-75; *"Dostoevskii v russkoi revoliutsii,"* pp. 82-96; *Mirosozertsanie Dostoevskogo,"* pp. 107-223.]

Berdiaev, N. A. "Stavrogin," in his *Filosofia, tvorchestva, kul'tury i iskusstva*. Moskva: Iskusstvo; Liga, 1994, v. 2, pp. 176-86.

Berdiaev, N. A. "Stavrogin." *Nashe nasledie=Our Heritage* 6 (1991): 76-79.

Beznosov, V. G. "Smogu li uverovat?" *F. M. Dostoevskii i nravstvenno-religioznye iskaniiia v dukhovnoi kul'ture Rossii kontsa 19-nachala 20 veka*. SPb: S.-Peterburgskii gos. institut teatra, muzyki i kinematografii, 1993. 200p.

Biarzhaite, D. Iu. *L. E. Obolenskii o tvorchestve F. M. Dostoevskogo*. Moskva: MGU, 1991. 9p. [rukopis']

- Bielecki, K. "Majteczki Ewy Braun. Gdyby Fiedia Dostojewski był idiota." *Twórczość* 3 (1993): 5-16.
- Bilyi, O. V. "Nartsys, abo Sproba pobudovy 'teorii poshlosti': (Pro hlybynni struktury budennoi svidomosti)." *Slovo i chas* 6 (1991): 39-48. [Dostoevskii and V. Vynnychenko]
- Biron, R. E. "Murder: Narrative Experiments in Subjectivity." 282p. (Ph.d dissertation, University of Iowa, 1993)
- Bitiugova, I. A. "I. L. Leont'ev-Shcheglov i F. M. Dostoevskii," in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*. Moskva: Nauka, 1994, v. 11, pp. 271-90.
- Bliumenkrants, M. A. "Put' lichnosti cherez demonizm i nichto: (Opyt vnutrennei biografii Nikolaia Stavrogina)." *Filosofskaiia i sotsiologicheskaiia mysль* 9 (1990): 35-45.
- Bogdanov, A. V. "Ideia vsedozvolennosti: ot Dostoevskogo k Andreevu i Kamiu," in *Klassika i sovremennost'*. Moskva: Izd-vo Moskovskogo universiteta, 1991, pp. 217-27.
- Bogdanov, V. "Lev Tolstoi i Dostoevskii: (O printsipakh sravnitel'no-sopostavitel'nogo izucheniiia, samykh obshchikh i nekotorykh)," in *Dostoevskii i mirovaya kul'tura. Al'manakh*. SPb: Obshchestvo Dostoevskogo, v. 1, pt. 2, 1993, pp. 132-63.
- Bokanowski, T. "Une religion du diable." *Revue française de psychanalyse* 57, 2 (1993): 431-45. [Freud's "A Demoniac Neurosis in the 17th Century" and "Dostoevsky and Parricide"]
- Bokshitskii, A. L. "Otkrovenie Ivana Karamazova," in *Metafizika Peterburga*. SPb: Filosofsko-kul'turologicheskii issledovatel'skii tsentr "EIDOS," 1993, pp. 264-79. (Peterburgskie chteniia po teorii, istorii i filosofii kultury, 1)
- Borisova, V. V. "Sintetizm religiozno-mifologicheskogo podteksta v tvoreche stve F. M. Dostoevskogo: (Bibliia i Koran)," in *Tvorchestvo F. M. Dostoevskogo: iskusstvo sinteza: Monografiia*. Ekaterinburg: Izd-vo Ural'skogo universiteta, 1991, pp. 63-89.
- Boyer, F. *Comprendre et compatir: lectures de Dostoevski*. Paris: P. O. L., 1993. 173p.
- Bregova, D. D. *Ishchite i naidete: Poslednie chetyrnadtsat' let zhizni F. Dostoevskogo. Zabluzhdeniya i vershiny: roman*. Moskva: Sovremennyi pisatel', 1993. 464p.

- Brodsky, J. "Die Macht der Elemente. Was Fjodor Dostojewski zu einem grossen Schriftsteller macht." *Süddeutsch Zeitung* (31.10.-1.11.1987): ii.
- Brodsky, J. "Kein Abschied von der Westlichen Kultur. Warum Milan Kundera über Dostoevskij im Irrtum ist." *Kontinent* 13, 43 (1987): 39-44. [deutsche ausgabe]
- Brodsky, J. "O Dostoevskom," in his *Naberezhnaia neistselmykh: Trinadtsat' esse*. Moskva: Slovo, 1992, pp. 72-77.
- Brodsky, J. "O Dostoevskom," in *Russkie emigranty o Dostoevskom*. Sankt-Peterburg: Andreev i sinov'ia, 1994, pp. 373-77.
- Brzoza, H. "Drama lichnosti pered litsom tsivilizatsionnykh peremen XIX i XX vv.: (F. Dostoevskii—B. Shultz—T. Kantor." *Opuscula polonica et russica* 1 (1994): 37-43.
- Brzoza, H. "Ekzistensial'naia drama cheloveka v teatre pamiatii: Fedor Dostoevskii i Tadeush Kantor," in *Dostoevsky in the Twentieth Century: The Ljubljana Papers*. Edited by Malcolm V. Jones. Nottingham: Astra Press, 1993, pp. 219-32.
- Brzoza, H. "Proza powiesciowa Dostojewskiego jako pewien projekt antropologii." *Transformacje* 1-2 (1992): 61-64.
- Brzoza, H. "Tragicheskoe v dukhovnoi zhizni romannogo slova: (mezhdu Bakhtinym i Dostoevskim)." *Dostoevsky Studies = Dostoevskii: Stat'i i materialy* n.s. 1, 2 (1993): 191-205.
- Budanova, N. F. "Dostoevskii o Khriste i istine," in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*. Moskva: Nauka, 1992, v. 10, pp. 21-29.
- Budanova, N. F. "Tvorchestvo i spasenie: (Stavrogin v interpretatsii Nikolaia Berdiaeva)," in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*. Moskva: Nauka, 1994, v. 11, pp. 145-55.
- Bulanova, A. M. *Sootmoshenie ratsional'nogo i emotSIONAL'nogo v razvitiu russkogo realizma vtoroi poloviny XIX veka: ("Um" i "serdtse" v tворчестве I. A. Goncharova, F. M. Dostoevskogo, L. N. Tolstogo)*. Moskva: Moskovskii pedagogicheskii universitet, 1992. 33p. [avtoreferat disserta-tsii]
- Bulgakov, S. "Ivan Karamazov (V romane Dostoevskogo Brat'ia Karamazovy) kak filosofskii tip." *Russkii arkhiv* 2 (1992): 254-78.

- Busch, R. L. "The Brothers Karamazov Revisited." *World and I* (November 1990): 418-29. [review article]
- Cadot, M. "Les lectures stratifiées de Dostoïevski par André Gide," in *Dostoevsky in the Twentieth Century: The Ljubljana Papers*. Edited by Malcolm V. Jones. Nottingham: Astra Press, 1993, pp. 197-208.
- Casari, R. "Di un motivo architettonico-spaziale in Dostoevskij: Le vaste prigioni della mente," in *Studi slavistici: Offerti a Alessandro Ivanov nel suo 70. compleanno*. M. Ferrazzi, ed. Udine: Collana dell'Inst. di Lingue e Letterature dell'Europa Orientale, 1992, pp. 26-33. (Sezione di Slavistica, 4)
- Catteau, J. "Le palimpsestes des années profondes dans les grandes romans de Dostoevsky de 1866 à 1879," in *Literature, Culture, and Society in the Modern Age: In Honor of Joseph Frank*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1991, pp. 269-281. (*Stanford Slavic Studies*, v. 4, pt. I)
- Cervenák, A. "'Fantasticheskaiia trilogiia' F. M. Dostoevskogo." *Litteraria humanitas* 1 (1991): 169-76.
- Chalacinska-Wiertelak, H. "'Teatr' Dostoevskogo i razmyshleniia Pavla Florenskogo o russkoi ikonie (fragment)." *Studia Rossica Posnaniensia* 25 (1993): 13-23.
- Champonnois, S. "Dostoevskij et le mythe de Constantinople 1876-1880." *Zeitschrift für Balkanologie* 23, 1 (1987): 19-26.
- Chances, E. "The Island and the Ocean: Andrei Bitov and His 'Allusions' to Dostoevsky. The Significance of Dostoevsky for Bitov's Writings," in *Literature, Culture, and Society in the Modern Age. In Honor of Joseph Frank*. Stanford, CA: Department of Slavic Languages and Literatures, Stanford University, 1992, pp. 461-477. (*Stanford Slavic Studies*, v. 4, pt. 2)
- Chapple, R. K. "Catalog of Dostoevskii's References to French Literature." *Revue de littérature comparée* 3 (1992): 335-53.
- Chapple, R. K. "Materialy dlja Slovaria iazyka Dostoevskogo: (realii kul'tury, istorii i byta Germanii)," in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*. Moskva: Nauka, 1992, v. 10, pp. 242-54.
- Chudakov, A. "'Veshnee' Dostoevskogo," in his *Slovo—veshch'—mir: Ot Pushkina do Tolstogo*. Moskva: Sovetskii pisatel', 1992, pp. 94-104.

Clowes, E. "Obraz Khrista u Dostoevskogo i Nitsshe," in *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Al'manakh.* SPb: Obshchestvo Dostoevskogo, v. 1, pt. 2, 1993, pp. 106-31.

Coetzee, J. M. "Confession and Double Thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky," in his *Doubling the Point: Essays and Interviews.* D. Atwell, ed. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992, pp. 251-93.

Coetzee, J. M. *The Master of Petersburg.* New York: Viking, 1994. 250p.

A Concordance to Dostoevsky's "Crime and Punishment". Edited by A. Atsushi, U. Yasuo and M. Tetsuo. Sapor, Japan: The Slavic Research Center, Hokkaido University, 1994. 3v.

Dalipagic-Csizmazia, C. "Razumov and Raskolnikov: The Path of Torments." *L'Époque Conradienne* 19 (1993): 71-84.

Daniel, J. "Es ist vorbei mit der Unschuld. Camus zwischen Dostojewski und Marx." *Du: Zeitschrift der Kultur* 6 (1992): 54-59.

Darskii, D. "O romane *Brat'ia Karamazovy.* Publikatsiia i posleslovie V. A. Viktorovicha," in *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Al'manakh.* SPb: Obshchestvo Dostoevskogo, v. 1, pt. 3, 1993, pp. 23-40.

Davydov, Iu. "Dostoevskii glazami Nitsshe." *Lenta* 1 (1992): 139-50.

Davydov, O. "Tot novyi svet." *Zolotoi vek* 3 (1992): 52-55.

De Jonge, A. "Desire, Dostoevsky and Adolf Hitler," in *The European Foundations of Russian Modernism.* P. I. Barta and U. Goebel, eds. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 1991, pp. 1-24. (Studies in Russian and German, 4; Studies in Slavic Language and Literature, 7)

Dennes, M. "Le risque inhérent au mode d'être de la Russie. La position de F. Dostoïevski," in her *Russie-Occident: Philosophie d'une différence.* [s.l.]: Mentha, 1991, pp. 21-24.

Diec, J. "Dostojewski w pracach krytycznych Wasilija Rozanowa." *Slavia Orientalis* 41, 2 (1992): 57-68.

"Diplomnye raboty po tvorchestvu F. M. Dostoevskogo, zashchishchennye na filologicheskoms fakul'tete Petrozavodskogo universiteta," in *Novye aspekty v izuchenii Dostoevskogo: Sbornik nauchnykh trudov.* V. N. Zakharov, ed. Petrozavodsk: Izd-vo Petrozavodskogo universiteta, 1994, pp. 360-65.

- Dmitriev, V. "Karnaval dialektiki," in his *poETIKA: (Etiudy o simvolizme)*. SPb: SPb. filial zhurnala "Iunost," 1993, pp. 49-65.
- Dobrev, Ch. A. *Predopredelenieto: Shest pisma za Dostoevski. Fragmenti za Radichkov*. Sofiia: Izd-vo "Khristo Botev," 1993. 174p.
- Dobrev, Ch. A. "Vina i izkuplenie za Ivan Karamazov." *Vezni* 2, 1 (1992): 24-27.
- Doleðel, L. "The Fictional World of Dostoevskij's *The Idiot*." *Russian Literature* 33, 2-3 (1993): 239-48.
- "Dopolnenie k spisu 'Darstvennye nadpisi na knigakh i fotografiakh 1847-1881 godov': (publikatsiia I. D. Iakubovich)," in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*. Moskva: Nauka, 1994, v. 11, p. 12.
- Dostoevskaia, A. G. *Dnevnik 1867 goda*. Podgot. S. V. Zhitomirskia. Moskva: Nauka, 1993. 454p.
- Dostoevskaia, A. G. "Iz arkhiva A. G. Dostoevskoi: Pis'ma D. S. Merezhkovskogo i S. N. Bulgakova. Perepiska s V. V. Rozanovym. Publikatsiia E. Garetno." *Minuvshee: Istoricheskii al'manakh* 9 (1990): 235-93.
- Dostoevskaia, A. G. *Posledniaia liubov' F. M. Dostoevskogo: dnevnik 1867 goda*. Vstup. stat'iia, podgotovka teksta i primechania S. V. Belova. Sankt-Peterburg: Andreev i synov'ia, 1993. 459p.
- Dostoevskaia, A. G. *Tagebücher. Die Reise in den Westen*. Königstein: Athenäum, 1985.
- Dostoevskaia, L. "Na katorge: Dnevnik pisatelia." *Slovo* 11 (1991): 54-58.
- Dostoevskii i mirovaiia kul'tura. Al'manakh*. Sankt-Peterburg: Obshchestvo Dostoevskogo. Literaturno-memorial'nyi muzei F. M. Dostoevskogo v Sankt-Peterburge, 1993, v. 1-3. [Articles from v. 1, pts. 1-3, 1993 are cited individually]
- Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*. Moskva: Nauka, 1992. v. 10. 288p. [Articles from v. 10 are cited individually]
- Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*. Moskva: Nauka, 1994. v. 11. 298p. [Articles from v. 11 are cited individually]
- Dostoevskii, A. M. *Vospominaniia*. Vstup. st., podgot. teksta i primech. S. V. Belova. S.-Peterburg: Andreev i synov'ia, 1992. 397p.

Dostoevskii, F. M. "F. M. Dostoevskii (1821-1881)," in *Russkaia ideia*. Moskva: Respublika, 1992, pp. 129-46. [Reprint of Dostoevskii's "Ob"iasnitel'noe slovo po povodu pechataemoi nizhe rechi o Pushkine" and "Pushkin (Ocherk)."]

Dostoevsky and the Twentieth Century: The Ljubljana Papers. Edited by Malcolm V. Jones. Nottingham: Astra Press, 1993. 301p.

Dubied, P.-L. "Lazarus-Raskolnikow: Eine Begegnung mit vielschichtigen Verwicklungen," in *Johannes-Studien: Interdisziplinäre Zugänge zum Johannes-Evangelium: Freundesgabe für Jean Zumstein*. M. Rose, ed. Zürich: Theologischer Verlag, 1991, pp. 159-73.

Dudkin, V. V. "Dostoevskii i Nitsshe: (k postanovke voprosa)," in *Novye aspekty v izuchenii Dostoevskogo: Sbornik nauchnykh trudov*. V. N. Zakharov, ed. Petrozavodsk: Izd-vo Petrozavodskogo universiteta, 1994, pp. 295-327.

Dukkon, A. "Belinskij und Dostojevskij." *Studia Slavica* 38, 1-2 (1993): 3-7.

Dumoulié, C. "La littérature dans le souterrain." *Nouvelle revue française* 476 (1992): 72-81. [Dostoevskii, Kafka, Beckett]

Dve liubvi F. M. Dostoevskogo. Vstup. st., podgot. teksta i primech. S. V. Belov. SPb: Andreev i sinov'ia, 1992. 371p. [Reprint of the Berlin 1925 ed.]

Efimova, N. "Motiv bibleiskogo Iova v Brat'iakh Karamazovykh," in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*. Moskva: Nauka, 1994, v. 11, pp. 122-31.

Eidelman, D. D. "Crime and Punishment and The Brothers Karamazov—Fëodor Dostoevskii," in her *George Sand and the Nineteenth-Century Russian Love-Triangle Novels*. Lewisburg: Bucknell University Press; London and Toronto: Associated University Presses, 1994, pp. 83-92.

Eissner, A. "Iz vospominanii o Dostoevskom." *Znamia* 11 (1991): 160-76.

Emerson, C. "Freud and Bakhtin's Dostoevsky: Is There a Bakhtinian Freud Without Voloshinov?" in *Dostoevsky in the Twentieth Century: The Ljubljana Papers*. Edited by Malcolm V. Jones. Nottingham: Astra Press, 1993, pp. 69-80.

Engelsfeld, M. "The Messiah and Messianism in Dostoevsky and Krleža," in *Dostoevsky in the Twentieth Century: The Ljubljana Papers*. Edited by Malcolm V. Jones. Nottingham: Astra Press, 1993, pp. 233-40.

"Epistoliarnye materialy," in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*. Moskva: Nauka, 1992, v. 10, pp. 194-227.

- Ermakova, M. Ia. "Motivy *Legendy o Velikom inkvizitore Dostoevskogo (Brat'ia Karamazovy)* v russkoi i sovetskoi literature," in *Problema traditsii i novatorstva russkoi i sovetskoi prozy*. Nizhnyi-Novgorod: Nizhnyi-Novgorodskii pedagogicheskii institut, 1990, pp. 70-80.
- Esalnek, A. Ia. "Teoreticheskie aspekty izuchenii klassicheskogo romana (*Pre-stuplenie i nakazanie F. M. Dostoevskogo*)," in *Klassika i sovremennost'*. Moskva: Izd-vo Moskovskogo universiteta, 1991, pp. 138-49.
- Etov, V. "Po obrazu i podobiiu. *Zapiski iz Mertvogo doma* i simvol very F. M. Dostoevskogo. (Opty preodoleniiia sobstvennogo dogmatizma)," in *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Al'manakh*. SPb: Obshchestvo Dostoevskogo, v. 1, pt. 1, 1993, pp. 7-13.
- F. M. Dostoevskii v zabytykh i neizvestnykh vospominaniakh sovremenников. St. Peterburg: Andreev i synov'ia, 1993. 331p.
- Falikova, N. I. "Amerikanskie motivy v pozdnikh romanakh F. M. Dostoevskogo," in *Novye aspekty v izuchenii Dostoevskogo: Sbornik nauchnykh trudov*. V. N. Zakharov, ed. Petrozavodsk: Izd-vo Petrozavodskogo universiteta, 1994, pp. 199-241.
- Falikova, N. E. "Simvolicheskaiia topografiia romana F. M. Dostoevskogo *Idiot*," in *Sovremennye problemy metoda, zhanch i poetiki russkoi literatury: mezh-vuzovskii sbornik*. Petrozavodsk: Petrozavodskii gos. universitet, 1991, pp. 123-31.
- Fanger, D. "The Limits of Eloquence." *The New Republic* 207, 16 (12 October 1992): 45-49. [About the David McDuff and Richard Pevear/Larissa Volonsky English translations of *Crime and Punishment*.]
- Farino, E. "Klekie listochki, ukha, chai, varen'e i spirty (Pushkin—Dostoevskii—Pasternak)," in *Traditsii i novatorstvo v russkoi klassicheskoi literature (. . . Gogol' . . . Dostoevski . . .): Mezhvuzovskii sbornik nauchnykh trudov*. S-Peterburg: Obrazovanie, 1992, pp. 123-65.
- Fedorenko, B. V. "Izrazyskanii o Dostoevskom," in *Novye aspekty v izuchenii Dostoevskogo: Sbornik nauchnykh trudov*. V. N. Zakharov, ed. Petrozavodsk: Izd-vo Petrozavodskogo universiteta, 1994, pp. 242-94.
[1. "Eshche raz o Dostoevskom i Turgeneve: (iz istorii ikh otnoshenii), pp. 242-64; 2. Iz tvorcheskoi istorii romana F. M. Dostoevskogo *Besy*, pp. 265-94.]
- Fedorenko, B. V. "K istorii gazety-zhurnala *Grazhdanin*," in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*. Moskva: Nauka, 1994, v. 11, pp. 246-259.

- Filhol, E. "Freud, lecteur de Dostoïevski: Epilepsie et rivalité oedipienne." *Neophilologus* 77, 2 (1993): 171-77.
- Flath, C. A. "Fear of Faith: The Hidden Religious Message of *Notes From Underground*." *Slavic and East European Journal* 37, 4 (1993): 510-29.
- Flick, V. "Das Ende einer Legende. Neue Entdeckungen zur Biographie Dostojewskis." *Neue Zürcher Zeitung. Fernausgabe* (8.5.1987): 42.
- Flynn, D. "Farrell and Dostoevsky." *Melus* 18, 1 (Spring 1993): 113-25.
- Fokin, P. E. "Sudebnye ocherk *Dnevnik pisatelia 1876-1877* gg. F. M. Dostoevskogo kak vyrazhenie avtorskoj pozitsii v teme 'ottsov i dete'," in *Avtor. Zhanr. Siuzhet: mezhvuzovskii tematiceskii sbornik nauchnykh trudov*. Kaliningrad: Kaliningradskii gos. universitet, 1991, pp.48-54.
- Follinus, G. "Thus Speaks the Devil: *Crime and Punishment*." *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae* 37, 1-4 (1991-1992): 343-51.
- Foniakov, I. "Dostoevskii znakomyi i neznakomyi." *Literaturnaia gazeta* 24 (16 iiunia 1993): 6.
- Franco-Vicario, J. M. "El pensamiento freudiano a l'art; art i psicoanalisi." *Revista Catalana de Psicoanalisi* 8, 1-2 (1991): 131-41. [Freud on Jensen, Michelangelo, Dostoevskii]
- Frank, J. "The Gambler: A Study in Ethnopsychology." *Hudson Review* 46, 2 (Summer 1993): 301-22.
- Frank, J. "The Making of *Crime and Punishment*," in *Critical Reconstructions: The Relationship of Fiction and Life*. R. M. Polhemus and R. B. Henkle, eds. Stanford: Stanford University Press, 1994, pp. 168-86.
- Frank, J. "Tolstoyevsky." *Hudson Review* 17, 4 (Winter 1990): 651-58.
- Frank, S. L. "Dostoevskii i krizis gumanizma," in *Russkie emigranty o Dostoevskom*. Sankt-Peterburg: Andreev i sinov'ia, 1994, pp. 196-203.
- Freud, S. [Freid, Z.] "Poet i fantaziia: Dostoevskii i ottseubiistvo: Rech' v dome Gete vo Frankfurte-na-Maine. Pis'ma S. Tsveigu i T. Mannu." *Voprosy literatury* 8 (1990): 160-90.
- Fridlender, G. M. "D. S. Merezhkovskii i Dostoevskii," in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*. Moskva: Nauka, 1992, v. 10, pp. 3-20.

- Fridlender, G. M. "Dialog v mire Dostoevskogo," in *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Al'manakh.* SPb: Obshchestvo Dostoevskogo, v. 1, pt. 1, 1993, pp. 69-88.
- Fridlender, G. M. "Dostoevskii i Ibsen." *Dostoevsky Studies = Dostoevskii: Stat'i i materialy* n.s. 1, 2 (1993): 209-17.
- Fridlender, G. M. "Dostoevskii i Viacheslav Ivanov," in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia.* Moskva: Nauka, 1994, v. 11, pp. 132-44.
- Fridlender, G. M. "Rol' soznaniiia i tvorcheskogo dialoga dlia Dostoevskogo i dlia nas," in *Dostoevsky in the Twentieth Century: The Ljubljana Papers.* Edited by Malcolm V. Jones. Nottingham: Astra Press, 1993, pp. 9-18.
- Frishman, A. "Dostoevskii i Kirkegor: dialog i molchanie," in *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Al'manakh.* SPb: Obshchestvo Dostoevskogo, v. 1, pt. 2, 1993, pp. 176-91.
- Frishman, A. "Dostoevskii i Kirkegor: Dialog i molchanie." *Scando-Slavica* 39 (1993): 107-21.
- Fudel', S. I. "Nasledstvo Dostoevskogo," in *Russkoe zarubezh'e v god tysiacheletii kreshcheniya Rusi.* M. Nazarov, comp. Moskva: Stolits, 1991, pp. 377-87.
- Gachev, G. 'Ispoved', propoved', gazeta i roman: (O zhanre 'Dnevnika pisatelja' F. M. Dostoevskogo)," in *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Al'manakh.* SPb: Obshchestvo Dostoevskogo, v. 1, pt. 1, 1993, pp. 7-13.
- Galkin, A. B. *Obraz Khrista v tvorcheskem soznanii F. M. Dostoevskogo.* Moskva: Moskovskii gos. pedagogicheskii universitet, 1992. 16p. [avtoreferat disser-tatsii]
- Galkin, A. B. "Smert' ili bessmertie?: (Dostoevskii protiv Tolstogo)." *Voprosy literatury* 1 (1993): 157-72.
- Gal'perina, R. G. "Topografija Unizhennykh i oskorblennykh," in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia.* Moskva: Nauka, 1992, v. 10, pp. 147-54.
- Gal'tseva, R. A. "Mirosozertsanie Dostoevskogo," in her *Ocherki russkoi utopicheskoi mysli XX veka.* Moskva: Nauka, 1992, pp. 24-44.
- Gamzaeva, T. S. "A. Adamovich i sovremennost' velikikh klassikov," in *Literaturnyi protsess: traditsii i novatorstvo: Mezhvuzovskii sbornik nauchnykh trudov.* Arkhangelsk: Izd-vo Pomorskogo pedagogicheskogo universiteta, 1992, pp. 178-92.

- Gedney, C. L. "Epilepsy As a Pharmakon in Dostoevsky's Fiction." 201p. (Ph.d dissertation, University of Arizona, 1992)
- Genet, J. "A Reading of *The Brothers Karamazov*." *Grand Street* 12 (Fall 1993): 173-76.
- George, P. "Remembering the Dead: Kierkegaard and Dostoevsky." *Modern Believing* 3 (April 1994) 24-31.
- Gerigk, H.-J. "Wirklichkeit auf Widerruf: E. T. A. Hoffmann, Dostoevskij, Faulkner," in *Dostoevsky in the Twentieth Century: The Ljubljana Papers*. Edited by Malcolm V. Jones. Nottingham: Astra Press, 1993, pp. 209-18.
- Gibian, G. "Traditsionnaia simvolika v *Prestuplenii i nakazanii*," in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*. Moskva: Nauka, 1992, v. 10, pp. 228-41.
- Gide, A. and R. Girard. "Podzemna metafizika." *Ovdje* 23, 280 (1992): 16-18.
- Glazunov, I. S. "Dostoevskii," in *Nasha kul'tura—eto traditsiia*. Moskva: Sovremennik, 1991, pp. 14-20.
- Golubeva, O. D. "Mne vypalo schast'e blizosti k Dostoevskomu," in her *Avtografy zagovorili...* Moskva: Izd-vo "Knizhnaia palata," 1991, pp. 94-101. [Dostoevskii and V. S. Solov'ev]
- González-del-Valle, Luis. "La Cara de Dios, novela primeriza," in *Suma valleinclaniana*. J. P. Gabriele, ed. Barcelona: Anthropos; Santiago de Compostela: Consorcio de la Ciudad de Santiago de Compostela, 1992, pp. 445-63. (Autores, textos y temas. Literatura, 15) [Valle-Inclán, Arniches y Barrera, Dostoevskii]
- Gorbunova, G. Z. *Korolenko i Dostoevskii: Khudozhestvenno-eticheskie iskaniia*. Tomsk: Tomskii gos. universitet, 1992. 18p. [avtoreferat dissertatsii]
- Goricheva, T. "Dostoevskii. Russkaia 'fenomenologija dukha'." *Sfinks: Peterburgskii filosofskii zhurnal* 1 (1994): 77-90.
- Griftsov, B. A. "Metod Freida i Dostoevskii," in his *Psikhologija pisatelja*. Moskva: Khudozestvennaiia literatura, 1988, pp. 233-52.
- Guedroitz, A. "Discours de Tourguéniev et de Dostoevsky sur Pouchkine (Moscou 1880)." *Cahiers Ivan Tourguéniev, Pauline Viardot, Maria Malibran* 11 (1987): 11-15. [Part of: Ivan Tourguéniev et Alexandre Pouchkine. Actes de la table ronde du cent cinquantenaire de la mort de Pouchkine, Bougival, 21 juin 1987, pp. 1-58]

- Günther, H. "Das Goldene Zeitalter aus dem Kopf und aus dem Bauch: Die Utopieproblematik bei Dostoevskij und Platonov." *Zeitschrift für slavische Philologie* 53, 1 (1993): 157-68.
- Harress, Birgit. *Mensch und Welt in Dostoevskis Werk: ein Beitrag zur poetischen Anthropologie*. Köln: Bohlau Verlag, 1993. 389p. (Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Reihe A. Slavistische Forschungen: N. F., 8)
- Harress, Birgit. "Die Neuwerdung des Menschen: Zur poetischen Anthropologie in Dostoevskis grossen Romanen." *Zeitschrift für slavische Philologie* 52, 2 (1992): 304-18.
- Hlinka, A. "Prorok: Michail Fiodorovič Dostojewskij," in his *Mysliteli a myšlienky*. 3. vyd. Martin: Vydar. Matice slovenskej, 1993, pp. 23-26.
- Huber, A. *Die Thematisierung der Gewalt in den Romanen Dostojewskis*. Salzburg: Diplomarbeit, 1987. 52p.
- Iagodovskaia, A. T. "Obraz prazdnika v russkoi literature," in *Russkaia kudozhestvennaia kul'tura vtoroi poloviny XIX veka: kartina mira*. Moskva: Nauka, 1991, pp. 203-26. [Dostoevskii, Tolstoi, Ostrovskii]
- Iakubova, R. Kh. "Siuzhetno-kompozitsionnoe edinstvo romanov F. M. Dostoevskogo," in *Tvorchestvo F. M. Dostoevskogo: iskusstvo sinteza: Monografia*. Ekaterinburg: Izd-vo Ural'skogo universiteta, 1991, pp. 156-81.
- Iakubova, R. Kh. "Traditsii balagannogo iskusstva v romane F. M. Dostoevskogo *Besy*," in *Fol'klor narodov RSFSR*. Ufa: Bashkirskii gos. universitet, 1991, v. 18, pp. 48-55.
- Iakubovich, I. D. "Romany F. Sologuba i tvorchestvo Dostoevskogo," in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*. Moskva: Nauka, 1994, v. 11, pp. 188-203.
- Iakunina, A. E. "Komicheskoe nachalo v tvorchestve F. M. Dostoevskogo i L. N. Tolstogo: (*Idiot i Voina i mir*)," in *Problemy tipologii literaturnogo protsesa: Mezhvuzovskii sbornik nauchnykh trudov*. Perm': Permskii gos. universitet, 1992, pp. 40-53.
- Iashen'kina, R. F. "Besy F. M. Dostoevskogo i Antikhristianin F. Nitsshe: (K problemam antikhristianskoi traditsii)," in *Traditsii i vzaimodeistviia v zarubezhnoi literature XIX-XX vekov: mezhvuzovskii sbornik trudov*. Perm': Permskii gos. universitet, 1992, pp. 50-58.

- Iashn'kina, R. F. "Kuzina Betta O. de Bal'zaka i Selo Stepanchikovo i ego obitateli F. M. Dostoevskogo," in *Traditsii i vzaimodeistviia v zarubezhnoi literature XIX-XX vekov: mezhvuzovskii sbornik trudov*. Perm': Permskii gos. universitet, 1992, pp. 25-32.
- Iashen'kina, R. F. "Shillerovskaia tsitata v romane F. M. Dostoevskogo *Brat'ia Karamazovy*," in *Traditsii i vzaimodeistviia v zarubezhnoi literature XIX-XX vekov: Mezhvuzovskii sbornik nauchnykh trudov*. Perm': Permskii universitet, 1990, pp. 77-91.
- Ikramov, K. "Antikhristova pechat'." *Za i protiv*. 6 (1991): 56-64. [Dostoevskii, Tolstoi]
- Iliev, S. I. "Who is Stavrogin: An Aesthetic Interpretation (As A Part of a Kierkegaardian Reading of "The Possessed" by F. Dostoevsky)." 440p. (Ph.d dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1993)
- Il'in, V. "'Tak i konchilsia pir ikh bedou...' *Slovo* 11 (1991): 2-6. [Besy]
- Iovanovich, M. "A. Vvedenskii—parodist: k razboru *Elki u Ivanovykh*." *Teatr* 11 (1991): 114-22. [Prestupleniiia i nakazaniia; Zapiski iz Mertvogo doma]
- Iasenskii, S. Iu. Iskusstvo psikhologicheskogo analiza v tvorchestve F. M. Dostoevskogo i L. N. Andreeva," in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*. Moskva: Nauka, 1994, v. 11, pp. 156-87.
- Ismailov, Kh. *Vosozdanie psikhologicheskogo analiza v khudozhestvennom perevode: (Na materiale pervogo romana F. M. Dostoevskogo "Prestuplenie i nakazanie" na uzbekskii iazyk)*. Tashkent: AN UzSSR. Institut literatury, 1991. 20p. [avtoreferat disertsii]
- Isupov, K. G. "Mifologizm, fol'klorizm i khudozhestvennyi istorizm pisatelia," in *Problemy tipologii literaturnogo fol'klorizma: mezhvuzovskii sbornik nauchnykh trudov*. Cheliabinsk: Cheliabinskii gos. universitet, 1990, pp. 4-15. [Dostoevskii, Chekhov]
- Iudalevich, M. I. "Dostoevskii v Barnaule." in his *Barnaul (1730-1917)*. Barnaul: Altaiskoe knizhnoe izd-vo, 1992, pp. 111-14.
- Ivanchikova, E. A. "Rasskazchik v povestvovatel'noi strukture proizvedenii Dostoevskogo," in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*. Moskva: Nauka, 1994, v. 11, pp. 41-50.
- Ivanitskaia, E. N. "Rol' sravneniia v sozdani recheobraza: (na materiale romana F. M. Dostoevskogo *Brat'ia Karamazovy*—rechi prokurora i zashchitnika)," in

- Problemy ekspressivnoi stilistiki.* Rostov-na-Donu: Rostovskii gos. universitet, 1992, v. 2, pp. 69-72.
- Ivanov, V. V. "Dostoevskii: Poetika china," in *Novye aspeky v izuchenii Dostoevskogo: Sbornik nauchnykh trudov.* V. N. Zakharov, ed. Petrozavodsk: Izd-vo Petrozavodskogo universiteta, 1994, pp. 67-100.
- Ianova, L. I. "Novye svedeniiia o pervoi zhene F. M. Dostoevskogo." *Sovetskii arkhiv* 6 (1991): 89-90.
- "Iz arkhiva S. A. Iur'eva," in *Russkaia literaturnaia kritika.* Saratov: Saratovskii universitet, 1991, v. 2, pp. 109-15. [Pis'ma k Dostoevskому, 1871-1880gg.]
- Jackson, R. L. "The Bathhouse Scene in *Notes From the House of the Dead*," in *Literature, Culture, and Society in the Modern Age: In Honor of Joseph Frank.* Stanford, CA: Stanford University Press, 1991, pp. 260-68. (*Stanford Slavic Studies*, v. 4, pt. I)
- Jackson, R. L. *Dialogues with Dostoevsky: The Overwhelming Questions.* Stanford: Stanford University Press, 1993. 346p.
- Johae, A. "Expressive Symbols in Dostoevsky's *Crime and Punishment*." *Scottish Slavonic Review* 20 (1993): 17-22.
- Johnson, L. A. "The Face of the Other in Idiot." *Slavic Review* 50, 4 (1991): 867-78.
- Kaganer, Iu. Iu. "Variantnost' frazeologicheskikh edinits v romane F. M. Dostoevskogo *Prestuplenie i nakazanie*," in *Russkii iazyk: edinitsy raznykh urovnii i zakonomernosti ikh funktsionirovaniia: sbornik nauchnykh trudov.* Bishkek: 1991, pp. 62-67.
- Kajewski, P. "Lęki, przywidzenia, olsnienia (Europy)." *Odra* 33 (1993): 99-100.
- Kalandra, Z. "Žertovo dobro a zlo," in his *Intelektuál a revoluce.* Praha: Edice Orientace, 1994, pp. 88-105. [Masaryk and Dostoevskii]
- Kalinowska, I. "Dostojewski i Polacy." *Teksty Drugie* 1 (1994): 59-67.
- Kameya, N. "Dostoïevski, auteur de *Crime et châtiment*. A-t'il lu L'Assassinat du Pont-Rouge, de Charles Barbara?" *Revue de littérature comparée* 67, 4 (1993): 505-12.
- Kariakin, Iu. "Kto—Besy?" *Otechizna* 10-12 (1991): 34-37.

Kariakin, Iu. and L. Saraskina. "'Zakruzhilis' besy razny, budto list'sia v noiabre. . ." *Literaturnaia gazeta* 11, 5388 (11 marta 1992): 3.

Karola, J. E. "Masarykova diagnóza religiozity F. M. Dostojevského." *Filosoficky časopis* 41, 4 (1993): 584-95.

Kasatkina, N. V. and Kasatkina, V. N. *Taina cheloveka. Svoeobrazie realizma F. M. Dostoevskogo. Uchebnoe posobie*. Moskva: Moskovskii pedagogicheskii universitet, 1994. 170p.

Kasatkina, T. A. "Kategorija prostranstva v vospriiatii lichnosti tragicheskoi miroorientatsii: (Raskol'nikov)," in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*. Moskva: Nauka, 1994, v. 11, pp. 81-88.

Kasatkina, T. A. "Kratkaia polnaia istoriia chelovechestva: (*Son smeshnogo cheloveka* F. M. Dostoevskogo)," in *Dostoevskii i mirovaya kul'tura. Al'manakh*. SPb: Obshchestvo Dostoevskogo, v. 1, pt. 1, 1993, pp. 48-68.

Kasatkina, T. A. "Tipologicheskoe razlichie zhanrovых struktur: (romany Dostoevskogo i Zhizn' Klima Samgina Gor'kogo)." *Filologicheskie nauki. Nauchnye doklady vysshei shkoly* 1 (1992): 31-38.

Kasatkina, T. A. "Tsinizm i romantika kak tipy emotsial'no-tsennostnykh orientatsii v romane F. M. Dostoevskogo *Besy*," in *Nachalo: Sbornik rabot molodykh uchenykh*. Moskva: AN SSSR. Institut mirovoi literatury, 1990, pp. 141-51.

Kasatkina, T. A. "Vtorostepennyi personazh?" in *Nachalo: Sbornik rabot molodykh uchenykh*. Moskva: Institut mirovoi literatury; Nasledie, 1993, v. 2, pp. 88-100. [Liza in *Brat'ia Karamazovy*]

Katsis, L. F. "Dostoevskii. Rozanov. Maiakovskii. O literaturnykh istokakh poemy 'Pro eto'." *Izvestiia Akademii nauk. Seriia literatury i iazyka* 52, 6 (1993): 52-68.

Kazintsev, A. "Ne ustupat' dukhu veka." *Nash sovremennik* 12 (1991): 177-81.

Kerimov, V. "Apollinariia Suslova." *Nauka i religiia* 3 (1992): 36-37.

Kessel, J. "El bolchevismo a traves de Dostoievski." *Vuelta* 17, 199 (1993): 34-39.

Kesting, M. "Im Labyrinth der Wahrnehmung: Dostoevskijs Dopplegänger als Modell für Kafkas *Prozess*." *Germanisch-romanische Monatsschrift* 43, 1 (1993): 63-81.

- Khalatsin'ska-Verteliak, G. "'Teatr' Dostoevskogo i razmyshleniiia Pavla Floren-skogo o russkoi ikone," in *Dostoevsky in the Twentieth Century: The Ljubljana Papers*. Edited by Malcolm V. Jones. Nottingham: Astra Press, 1993, pp. 149-55.
- Khodasevich, V. "Poezia Ignata Lebiadkina," in *Dostoevskii i mirovaya kul'tura. Al'manakh*. SPb: Obshchestvo Dostoevskogo, v. 1, pt. 3, 1993, pp. 5-11.
- Khots, A. N. "Strukturnye osobennosti v proze Dostoevskogo," in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*. Moskva: Nauka, 1994, v. 11, pp. 51-80.
- Khots, A. N. "Tipologiya 'strannogo' v khudozhestvennoi sisteme *Prestuplenii i nakazaniia*," in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*. Moskva: Nauka, 1992, v. 10, pp. 30-41.
- Kinosita, T. "Poniatie 'krasoty' v svete idei estetiki Dostoevskogo," in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*. Moskva: Nauka, 1994, v. 11, pp. 96-101.
- Kireev, R. "Vechnyi tituliarnyi sovetnik." *Znamia* 11 (1992): 234-39. [The influence of Gogol's Akakii Akakovitch on the works of Dostoevskii, Tolstoi, Chekhov and others]
- Kirillova, I. A. "K probleme sozdaniia khristopodobnogo obraza: (Kniaz' Myshkin i Avdii Kallistratov)," in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*. Moskva: Nauka, 1992, v. 10, pp. 172-76.
- Kirsanova, L. I. "Semeinyi roman 'nevrotika': (Opyt psikhoanaliticheskogo prochteniiia romana F. Dostoevskogo *Prestupenie i nakazanie*)," in *Metafizika Peterburga*. SPb: Filosofsko-kul'turologicheskii issledovatel'skii tsentr "EIDOS," 1993, pp. 250-63. (Peterburgskie chteniiia po teorii, istorii i filosofii kultury, 1)
- Klawans, H. L. "A Trip to Paradise," in his *Newton's Madness: Further Tales of Clinical Neurology*. New York: Harper, 1991, pp. 40-52. [Dostoevsky's epilepsy]
- Kliueva, I. V. "Dostoevskii—Bakhtin—Tarkovskii: printsip 'zerkal'nosti'," in *M. M. Bakhtin: esteticheskoe nasledie i sovremennost'*. Saransk: Izd-vo Mordovskogo universiteta, 1992, v. 1, pp. 169-76.
- Kogan, G. F. "Dva 'proroka' (iz neizvestnogo o Dostoevskom)," in *Siuzhet i vremia: sbornik nauchnykh trudov: k semidesiatiletii Georgiiia Vasil'evicha Krasnova*. Kolomna: Kolomenskii pedagogicheskii institut, 1991, pp. 127-30.

- Kogan, G. F. "Zabytyi roman XIX veka v tvorcheskikh iskaniakh Dostoevskogo," in *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Al'manakh.* SPb: Obshchestvo Dostoevskogo, v. 1, pt. 2, 1993, pp. 92-105.
- Koks, G. [Cox]. "Treugol'nik muzhskoi zavisimosti i treugol'nik spasenii v *Pre-stuplenii i nakazaniu* Dostoevskogo: k teorii modernistskoi formy," in *Dostoevsky in the Twentieth Century: The Ljubljana Papers.* Edited by Malcolm V. Jones. Nottingham: Astra Press, 1993, pp. 175-82.
- Kolosova, N. A. *Khudozhestvennyi mir maloi prozy F. M. Dostoevskogo.* Kiev: AN Ukrainsky. Institut literatury, 1991. 18p. [avtoreferat dissertatsii]
- Koniushenko, E. I. "F. Dostoevskii v khudozhestvennom soznaniu I. Bunina-chitatelia," in *Problemy metoda i zhanra.* Tomsk: Izd-vo Tomskogo universiteta, 1991, v. 17, pp. 183-89.
- Kopeliovich, D. "Ob eshche odnom vozmozhnom prototipe podpol'nogo cheloveka (Belinskii i Dostoevskii)," in *Dostoevsky in the Twentieth Century: The Ljubljana Papers.* Edited by Malcolm V. Jones. Nottingham: Astra Press, 1993, pp. 101-18.
- Korablev, A. A. "Printsip uchenichestva i 'knigi itogov,'" in *Esteticheskii diskurs: semio-esteticheskie issledovaniia v oblasti literatury.* Novosibirsk: Novosibirskii gos. pedagogicheskii institut, 1991, pp. 43-51. [Dante, Goethe, Dostoevskii, Bulgakov]
- Kosenko, P. "Dostoevskii v Omske." *Prostor* 12 (1991): 185-86.
- Koshkarov, V. L. "Kak mysliat geroi Dostoevskogo: (nominatsii psikhicheskikh sostoianii)," in *Novye aspekty v izuchenii Dostoevskogo: Sbornik nauchnykh trudov.* V. N. Zakharov, ed. Petrozavodsk: Izd-vo Petrozavodskogo universiteta, 1994, pp. 130-43.
- Kostalevsky, M. "Dostoevsky and Vladimir Soloviev: The Continuous Dialogue." 270p. (Ph.d dissertation, Yale University, 1992)
- Kotel'nikov, V. A. "Bludnyi syn Dosotoevskogo." *Voprosy filosofii* 2 (1994): 175-82.
- Kotel'nikov, V. A. "'Russkii inok' Dostoevskogo," in his *Pravoslavnaia asketika i russkaia literatura: (Na puti k Optinu).* SPb: Izd-vo "Prizima-15," 1994, pp. 168-79.

- Koval'skaia, M. I. "Italiia epokhi Risordzhimento v tворчестве F. I. Tiutcheva i F. M. Dostoevskogo," in *Rossia i Italia*. Moskva: Rossiiskaia akademiiia nauk, Institut vseobshchei istorii, 1993, pp. 118-49.
- Kovsan, M. L. "Ob odnoi reministsentsii v *Diadiushkinom sne*," in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*. Moskva: Nauka, 1992, v. 10, p. 139-40.
- Koznova, N. N. "Funktsii obraza sveta v povestvovanii I. A. Bunina i F. M. Dostoevskogo," in *Vzaimodeistvie tворческих individual'nostei pisatelei XIX-nachala XX veka: Mezhvuzovskii sbornik nauchnykh trudov*. Moskva: Moskovskii oblastnoi ped. institut im. N. K. Krupskoi, 1991, pp. 110-20.
- Kraeger, L. I. and J. Barnhart. "The God-Nature Relationship in Dostoevsky's Personalism." *Scottish Journal of Religious Studies* 14 (Autumn 1993): 71-88.
- Krasnenkova, I. P. "Sravnitel'nyi analiz idei U. Dzhemsa i F. M. Dostoevskogo," in *Otechestvennaia filosofiia*. Moskva: 1991, pp. 31-60. [ruko-pis']
- Kraus, H. J. "Schuld und Vergebung in F. M. Dostojewskijs Werken." *Evangelische Theologie* 53, 2 (1993): 96-109.
- Krinitsyn, A. B. "O pritchevoi osnove idei v romanakh F. M. Dostoevskogo." *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriia 9: Filologiya* 9, 5 (1993): 54-59.
- Kristeva, Iu. "Dostoïevski, une poétique du pardon," in *Le Pardon: Briser la dette et l'oubli*. O. Abel, ed. Paris: Autrement, 1991, pp. 78-90. (Série Morales, 4)
- Kristeva, Iu. "Dostoevskii, pisanie stradaniia i proshcheniiia," in *Postmodernizm i kul'tura*. Moskva: Institut filosofii AN SSSR, 1991, pp. 82-87.
- Kroo, K. "Pro i contra' v *Brat'iakh Karamazovykh*." *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae* 37, 1-4 (1991-1992): 353-77.
- Kuiundzhich, D. "Tynianov i Bakhtin kak interpretatory Dostoevskogo," in *Bakhtinskii sbornik*. Moskva: Bakhtinskii sbornik, 1991, v. 2, pp. 344-48.
- Kunil'skii, A. E. "Smekh, radost' i veselost' v romane *Bednye liudi*," in *Novye aspekty v izuchenii Dostoevskogo: Sbornik nauchnykh trudov*. V. N. Zakharov, ed. Petrozavodsk: Izd-vo Petrozavodskogo universiteta, 1994, pp. 144-70.
- Kuplevatskaia, L. A. "Simvolika khronotopa i dukhovnoe dvizhenie geroev v romane *Brat'ia Karamazovy*," in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*. Moskva: Nauka, 1992, v. 10, pp. 90-100.

- Kurzke, H. "Dostojewski in den Betrachtungen eines Unpolitischen," in *Thomas Mann und seine Quellen: Festschrift für Hans Wysling*. E. Heftrich and H. Koopmann, eds. Frankfurt am Main: Klostermann, 1991, pp. 138-51.
- Kuz'mina, S. "Dostoevskii v vospriiatii Mandel'shtama," in *Dostoevsky in the Twentieth Century: The Ljubljana Papers*. Edited by Malcolm V. Jones. Nottingham: Astra Press, 1993, pp. 185-95.
- Kuz'mina-Karavaeva, E. Iu. "Dostoevskii i sovremenność," in *Russkie emigranty o Dostoevskom*. Sankt-Peterburg: Andreev i sinov'ia, 1994, pp. 126-59.
- Lakov, I. "Ju. F. Trifonov—F. M. Dostoevskii: ob otnoshenii pisatelia k naslediiu," in *Dostoevsky in the Twentieth Century: The Ljubljana Papers*. Edited by Malcolm V. Jones. Nottingham: Astra Press, 1993, pp. 241-47.
- Laleva, I. "Za niakoi metamorfozi na nравствено в творчеството на F. M. Dostoevski." *Literaturna misul* 36, 1-2 (1992): 152-81.
- Landau, G. A. "Tezisy protiv Dostoevskogo," in *Russkie emigranty o Dostoevskom*. Sankt-Peterburg: Andreev i sinov'ia, 1994, pp. 204-21.
- Larionov, A. "O priznaniakh F. M. Dostoevskogo." *Slovo* 12 (1991): 3.
- Lauth, R. *Transzendentale Entwicklungslinien von Descartes bis zu Marx und Dostojewski*. Hamburg: F. Meiner, 1989. 486p.
- Lears, J. "The Ad Man and the Grand Inquisitor: Intimacy, Publicity, and the Managed Self in America, 1880-1940," in *Constructions of the Self*. G. Levine, ed. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1992, pp. 107-41.
- Legoshina, L. L. *Proza V. Iv. Nemirovicha-Danchenko i russkaia literaturnaia traditsiia (A. P. Chekhov, F. M. Dostoevskii)*. Nezhnii-Novogord: Nezhgorod-skii gos. universitet, 1992. 18p. [avtoreferat dissertatsii]
- Leifer, A. ". . . Ochen' napominaet ottsa": (Pis'ma Ol'gi Annenkovoi)." *Irtysh* 1 (1991): 165-74.
- Letopis' zhizni i tvorchestva F. M. Dostoevskogo v trekh tomakh, 1821-1881. Sostavili t. 1: I. D. Iakubovich i T. I. Oriatskaia*. Sankt-Peterburg: Gumanitarnoe agentstvo "Akademicheskii proekt," 1993- , v. 1-
- Levchenko, N. I. "Krug znakomykh F. M. Dostoevskogo v semipalatinskii period zhizni," in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*. Moskva: Nauka, 1994, v. 11, pp. 235-46.

- Levina, L. A. "Novyi Ion' v tvorchestve F. M. Dostoevskogo," in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*. Moskva: Nauka, 1994, v. 11, pp. 204-20.
- Levinton, G. A. "Dostoevskii i 'nizkie' zhanry fol'klora." *Literaturnoe obozrenie* 11 (1991): 46-53.
- Levitin, V. "Genial'noe predviden'e Dostoevskogo." *Poliarnaia zvezda* 1 (1991): 143-63.
- Liakhtu, V. S. "Somneniiia Fedora Dostoevskogo—tragediia very ili religioznofilosofskoe kredo pisatelja-khristianina?," in *Smysl chelovechskoi zhizni: Dialog mirovozzrenii: materialy simpoziuma 28-29 maia 1991 g.* Nizhii-Novgorod: Izd-vo VVKTS, 1992, pp. 117-20.
- Literatura v gumanitarnykh shkolakh i klassakh: Sbornik nauchnykh trudov.* Moskva: Nauchno-issledovatel'skii institut teorii i istorii pedagogiki, 1992. 135p. [Pushkin, Dostoevskii, Platonov]
- Lock, C. T. "Dostoevskij som standig inspirationskalla." *Studiekamraten* 74, 2-3 (1992): 28-29.
- Lodzinskii, V. E. "'Taina' Svidrigailova: (Odna iz 'povorotnykh vekh' v rabote Dostoevskogo na romanom *Prestuplenie i nakazanie*)," in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*. Moskva: Nauka, 1992, v. 10, pp. 63-76.
- Lohwater, S. W. "The Great Sinner Redeemed: A Reinterpretation of Stavrogin." 211p. (Ph.d dissertation, Ohio State University, 1992)
- Losev, L. "'Strashnyi peizazh': Marginalii k teme Akhmatova/Dostoevskii." *Zvezda* 8 (1992): 148-55.
- Losskii, N. O. "Dostoevskii i ego khristianskoe miroponimanie," in *Russkie emigranty o Dostoevskom*. Sankt-Peterburg: Andreev i sinov'ia, 1994, pp. 291-315.
- L'vova, N. N. "Peterburgskaia letopis'. 'Zaboskal'. Dopolneniia k kommentariiu," in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*. Moskva: Nauka, 1992, v. 10, pp. 129-39.
- Lysenkova, E. I. "Shillerovskoe nachalo v romane F. M. Dostoevskogo *Idiot*," in *Traditsii i novatorstvo v russkoj klassicheskoi literature (. . . Gogol' . . . Dostoevskii . . .): Mezhvuzovskii sbornik nauchnykh trudov*. S-Peterburg: Obrazovanie, 1992, pp. 178-88.

- Maillov, A. I. *Tema Dostoevskogo*. Sankt-Peterburg: Vysshie gumanitarnye kursy filosofskia shkola, 1992. 66p. (Russkaia religioznaia filosofiia v "puti", 2)
- Makarova, T. M. "K tipologii razvitiia realizma v evropeiskom iskusstve kontsa XIX-nachala XX veka: (V. Van Gog i F. M. Dostoevskii)," in *Khudozhestvennaya kul'tura i gumanizatsiia obrazovaniia*. Spb: Obrazovanie, 1992, pp. 49-62.
- Makhmadniarov, A. B. "Funktsionirovanie kul'turno-istoricheskogo pamiatnika musul'man (Korana) v tvorchestve F. M. Dostoevskogo," in *Problema traditsii i novatorstva russkoi i sovetskoi prozy*. Nizhnyi-Novgorod: Nizhnyi-Novgorodskii pedagogicheskii institut, 1990, pp. 87-91.
- Maksimov, V. E. "Dukhovnoi zhazhdoiу tomim," in *Russkie emigranty o Dostoevskom*. Sankt-Peterburg: Andreev i sinov'ia, 1994, pp. 370-72.
- Mal'chukova, T. G. "Dostoevskii i Gomer: (k postanovke problemy)," in *Novye aspekty v izuchenii Dostoevskogo: Sbornik nauchnykh trudov*. V. N. Zakharov, ed. Petrozavodsk: Izd-vo Petrozavodskogo universiteta, 1994, pp. 3-36.
- Marchenko, E. I. "'Strannaia kartina' Gansa Gol'beina Mladshego v romane F. Dostoevskogo *Idiot*," in *Stil'—obraz—vremia: problemy istorii i teorii iskusstva*. Moskva: Akademiiia khudozhestv SSSR, Nauchno-issledovatel'skii institut teorii i istorii izobrazitel'nykh iskusstv, 1991, pp. 93-118.
- Marmeladov, Iu. I. *Tainyi god Dostoevskogo: ili prorok v russkoi literature*. Moskva: Petrovskaia akademiiia nauk i iskusstv, 1992. 141p.
- Matual, D. "In Defense of the Epilogue of *Crime and Punishment*: (Dostoevsky's Fiction)." *Studies in the Novel* 24, 1 (Spring 1992): 26-34.
- May, Rachel. "Dostoevsky and Tolstoy," in her *The Translator in the Text: On Reading Russian Literature in English*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1994, pp. 27-30.
- Medvedeva, O. "Intertekstual'nost' i vospriiatiie: drama Tadeusha Mitsin'skogo Kniaz' Patemkin." *Sovetskoe slavianovedenie* 6 (1991): 67-78. [Bal'mont, Wilde, Dostoevskii, Lermontov]
- Medvetskii, I. E. "Model' igrovogo soznania v romane F. M. Dostoevskogo *Idiot*." *Filologicheskie nauki. Nauchnye doklady vysshei shkoly* 3 (1991): 28-33.
- Meier, G. A. "Svet v nochi: (O *Prestuplenii i nakazaniii*). Opyt medennogo chteniiia," in *Russkie emigranty o Dostoevskom*. Sankt-Peterburg: Andreev i sinov'ia, 1994, pp. 355-64.

Meletinskii, E. M. "Transformatsii arkhetipov v russkoi klassicheskoi literature," in his *O literaturnykh arkhetipakh*. Moskva: Rossiiskii gos. gumanitarnyi universitet. Institut vysshikh gumanitarnykh issledovanii, 1994, pp. 69-132. [Dostoevskii, pp. 86-118]

Merezhkovskii, D. S. "Prorok russkoi revoliutsii: (K iubileiu Dostoevskogo)," in his *V tikhom omute: Stat'i i issledovaniia raznykh let*. Moskva: Sovetskii pisatel', 1991, pp. 310-49.

Michel, P. "Octave Mirbeau et la Russie," in *Octave Mirbeau: actes du colloque international d'Angers du 19 au 22 septembre 1991. Textes réunis par P. Michel et G. Cesbron*. Angers: Presses de l'Université d'Angers, 1992, pp. 461-79. [Turgenev, Gogol, Tostoi, Dostoevskii]

Mikhailova, L. V. "O fel'etonnosti *Dnevnika pisatelia* F. M. Dostoevskogo za 1873 god," in *Realizm: zhanr, stil'*. Frunze: 1990, pp. 71-80.

Mikheeva, O. V. "Diadiushkin son F. M. Dostoevskogo i Lovkaia barynia A. N. Pleshseeva," in *Analiz khudozhestvennogo teksta: problemy i perspektivy: mezhvuzovskii sbornik..* Ioshkar-Ola: Mariiskii gos. universitet, 1991, pp. 50-57.

Mikheeva, O. V. "Tvorchestvo F. M. Dostoevskogo (kontsa 1850-kh-nachala 1860-kh godov) v literaturnom protsesse vtoroi poloviny XIX veka, ego otsenka v russkom i sovetskom literaturovedenii," in *Literaturnyi protsess i tворческая индивидуальность писателя: историографические аспекты проблемы*. Ioshkar-Ola: 1992, pp. 19-25. [rukopis']

Mikhniukovich, V. A. "Dukhovnye stikhi v sisteme poetiki Dostoevskogo," in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*. Moskva: Nauka, 1992, v. 10, pp. 77-89.

Mikhniukovich, V. A. "F. M. Dostoevskii—khudozhhnik i russkii fol'klor," in *Tvorchestvo F. M. Dostoevskogo: iskusstvo sinteza: Monografiia*. Ekaterinburg: Izd-vo Ural'skogo universiteta, 1991, pp. 89-124.

Mikhniukovich, V. A. "Narodnye sotsial'no-utopicheskie legendy v khudozhestvennom tvorchestve F. M. Dostoevskogo," in *Problemy tipologii literaturnogo fol'klorizma: mezhvuzovskii sbornik nauchnykh trudov*. Cheliabinsk: Cheliabinskii gos. universitet, 1990, pp. 30-36.

Mishin, G. A. "U roialia—Fedor Dostoevskii," in his *Sobytiia i sudeb spletene*. Saratov: Privolzhskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1990, pp. 201-14.

"Mnogogolos'e," in *Bakhtinskii sbornik*. Moskva: Bakhtinskii sbornik, 1991, v. 2, pp. 374-85. [Reprints of interviews, reviews, and so on relating to Bakhtin's *Problemy tvorchestva Dostoevskogo*.]

Mochul'skii, K. V. "Dostoevskii. Zhizn' i tvorchestvo," in *Russkie emigranty o Dostoevskom*. Sankt-Peterburg: Andreev i sinov'ia, 1994, pp. 258-82.

Molnar, I. "'One's Faith Could Be Smashed by Such a Picture': Interrelation of Word and Image (Icon) in Dostoevsky's Fiction: Holbein's 'Christ in the Tomb' in the Ideological and Compositional Structure of the Novel *The Idiot*." *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae* 32, 3-4 (1990): 245-58.

Mondry, H. "Another Literary Parody in *The Possessed?*" in *Dostoevsky in the Twentieth Century: The Ljubljana Papers*. Edited by Malcolm V. Jones. Nottingham: Astra Press, 1993, pp. 277-88.

Morch, A. J. "Dostoevskij's Besy: Revolutionaries With Speech Deficiency." *Scando-Slavica* 39 (1993): 62-73.

Morson, G. S. *Narrative and Freedom: The Shadows of Time*. New Haven: Yale University Press, 1994. 331p. [passim]

Morson, G. S. "Strange Synchronies and Surplus Possibilities: Bakhtin on Time." *Slavic Review* 52, 3 (1993): 477-93.

Murav, H. "Legal Fiction in Dostoevsky's *Diary of A Writer*." *Dostoevsky Studies = Dostoevskii: Stat'i i materialy* n.s. 1, 2 (1993): 155-73.

Nabokov, V. V. "Fedor Dostoevskii," in *Russkie emigranty o Dostoevskom*. Sankt-Peterburg: Andreev i sinov'ia, 1994, pp. 378-85.

Naginskii, I. "A Niglistka and a Communarde: Two Voices of the Nineteenth-Century Russian Intelligentka," in *Woman As Mediatrix: Essays on Nineteenth-Century European Women Writers*. Edited by A. H. Goldberger. New York: Greenwood Press, 1987, pp. 145-58. (Contributions in Women's Studies, 73) [S. V. Kovalevskaia, A. V. Korvin-Krukovskaia and Dostoevskii]

Nakamura, K. "Dve kontseptsii zhizni v romane *Prestuplenie i nakazanie*: (Oshchushchenie zhizni i smerti v tvorchестве Dostoevskogo)," in *Dostoevskii i mirovaya kul'tura. Al'manakh*. SPb: Obshchestvo Dostoevskogo, v. 1, pt. 1, 1993, pp. 89-120.

Nazirov, R. G. "Problema khudozhestvennosti F. M. Dostoevskogo," in *Tvorchestvo F. M. Dostoevskogo: iskusstvo sinteza: Monografiia*. Ekaterinburg: Izd-vo Ural'skogo universiteta, 1991, pp. 125-56.

- Nebol'sin, A. P. "Poeziia poshlosti." *Chelovek*. Moskva: 1993, vyp. 3, pp. 176-82.
[Annenskii, Gogol', Dostoevskii]
- "Neizdannye pis'ma k Dostoevskomu," in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*.
Moskva: Nauka, 1994, v. 11, pp. 221-34.
- Neuhäuser, R. "The Dream of a Ridiculous Man: Topicality as a Literary Device."
Dostoevsky Studies = Dostoevskii: Stat'i i materialy n.s. 1, 2 (1993): 175-90.
- Neumann, H. "Responsible and Irresponsible Liberalism: Dostoevsky and Stavrogin." *History of European Ideas* 16, 4-6 (January 1993): 569-75.
- Nevezzetskii, V. A. "Blago i blagodet' v romane E. Zamiatina *My*: (O literaturno-filosofskikh istokakh proizvedenii)." *Izvestiia Akademii nauk. Seriia literatury iazyka* 51, 5 (1992): 20-28.
- Nichols, R. L. "Feodor Dostoevsky, Prophet of a God-Resisting Revolution."
Word and World 13 (Spring 1993): 150-54.
- Nikolaeva, S. Iu. "Dostoevskii v krige chteniia Chekhov," in *Istoriia literatury i khudozhestvennoe vospriiatiie: sbornik nauchnykh trudov*. Tver': Tverskoi gos. universitet, 1991, pp. 54-62.
- Nikolina, N. A. "Slovoobrazovatel'nye sredstva i stil' (na materiale proizvedenii F. M. Dostoevskogo)." *Russkii iazyk v shkole* 5 (1991): 54-65.
- Nikoliukin, A. "'A Dostoevskii zhivet v nas . . .': (Vzgliad V. V. Rozanova)," in *Dostoevskii i mirovaya kul'tura. Al'manakh*. SPb: Obshchestvo Dostoevskogo, v. 1, pt. 2, 1993, pp. 41-57.
- Nilsson, N.-A. "Hamsun och Dostojevskij," in *Hamsun og Norden. Ni foredrag fra Hamsundagene på Hamarøy*. Nils M. Knutsen, ed. Tromsö: Hamsun-Selskapet, 1992, pp. 55-68.
- Nilsson, N.-A. "I Am Now a Real Goljadkin": Dostoevskij's Novel *The Double*."
Scando-Slavica 38 (1992): 20-32.
- Nosov, S. N. "Vozrast istiny." *Zvezda* 8 (1992): 156-58.
- Novye aspekty v izuchenii Dostoevskogo: Sbornik nauchnykh trudov*. V. N. Zakharov, ed. Petrozavodsk: Izd-vo Petrozavodskogo universiteta, 1994. 367p. [All articles cited individually]
- "O sozdaniu Obshchestva Dostoevskogo v FRG," in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*. Moskva: Nauka, 1992, v. 10, pp. 241-42.

- Odesskii, M. and D. Fel'dman. "Poetika terrora: (A. Pushkin, F. Dostoevskii, Andrei Belyi, B. Savinkov)." *ONS: Obshchestvennye nauki i sovremennost'* 2 (1992): 81-93.
- Odesskii, M. and M. Spivak. "Uchi Fediu chitat' . . . : Dostoevskii o detskom chtenii." *Detskaia literatura* 11 (1991): 54-57.
- Olivier, S. "Les essais d'Ortega y Gasset sur Dostoevskij," in *Dostoevsky in the Twentieth Century: The Ljubljana Papers*. Edited by Malcolm V. Jones. Nottingham: Astra Press, 1993, pp. 289-99.
- Olivier, S. "The World of Detention in Dostoevsky and Solzhenitsyn." *Irish Slavonic Studies* 12 (1991): 27-39.
- Onasch, K. "Dostoevskij und die Lehrtradition der orthodoxen Kirche: (Ein Nachtrag zu den Milleniumfeierungen der Taufe der Rus)," in *Dostoevsky in the Twentieth Century: The Ljubljana Papers*. Edited by Malcolm V. Jones. Nottingham: Astra Press, 1993, pp. 137-48.
- Onasch, K. "Dostojewskis alternative Orthodoxie.". *Sinn und Form* 45, 5 (1993): 725-33.
- Ornatskaia, T. I. "K istorii utraty rukopisei romana *Brat'ia Karamazovy*," in *Dostoevskii: Materiały i issledovaniia*. Moskva: Nauka, 1992, v. 10, pp. 181-93.
- Osipov, Iu. "Iabloki iz sada Dostoevskogo," in his *Liubov' i skorb': Literaturnye ocherki*. Moskva: RIF "Korona-print", 1991, pp. 41-51.
- Osovskii, O. E. "M. M. Bakhtin: ot 'Problem tvorchestva' k 'Problemam poetiki Dostoevskogo,'" in *Bakhtinskii sbornik*. Moskva: Moskovskii gos. pedagogicheskii universitet. Literaturnyi institut, 1990, v. 1, pp. 47-60.
- Othman, H. *Dostoevski ja todelisuuus*. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö, 1987. 272p.
- Oudvorst, A. F. van. *De verbeelding van de intellectuelen: literatuur en maatschappij van Dostojewski tot Ter Braak*. Amsterdam: Wereldbibliotheek, 1991. 483p.
- Ovchinnikova, L. V. *Tvorchestvo F. M. Dostoevskogo i fol'klor: (Voprosy poetiki)*. Moskva: Moskovskii gos. otkrytyi pedagogicheskii institut, 1992. 19p. [avtoreferat dissertatsii]

- Owczarski, W. "Mann i Dostojewski diabłem podszyći czyli o paradoksalności diabła i diaboliczności paradoksu." *Tytuł* 1 (1993): 59-71.
- "P. B. Struve: Stat'i o russkikh pisateliakh." *Russkaia literatura* 3 (1992): 81-104. [Dostoevskii—put' k Pushkinu: (rech', proiznesennoi 15-go fe-vralia s. g. v torzhestvennom sobranii russkogo nauchnogo instituta v Belgrade), pp. 91-93.]
- Palumbo, D. "The Crisis of Faith, Father-Son Ruptures, and Alienation-From-the-Self: Their Interconnection in the Works of Sartre and Camus." *The CEA Critic* 44, 3 (1982): 12-17. [Camus' play *Les possédés*, based on Dostoevskii's *Besy*]
- Palumbo, D. "Father-Son Ruptures in Modern Existentialist Fiction: Camus, Dostoyevsky, Faulkner." *The CEA Critic* 46, 1-2 (Fall & Winter 1983-84): 56-63.
- Parisot, R. "Dostoïevski et le mystère du mal." *La nouvelle revue française* 494 (mars 1994): 83-101; 495 (avril 1994): 104-11; 496 (mai 1994): 105-14.
- Patterson, D. "The Collision of Discourse: Dostoevsky's *Winter Notes*," in his *Exile: The Sense of Alienation in Modern Russian Letters*. Lexington, KY: The University Press of Kentucky, 1995, pp. 19-36.
- Pavlovich, N. "Optina pustyn'. Pochemu tuda ezdili velikie?" *Pamiatniki Otechestva* 213 (1993): 156-64.
- Peace, R. "Dostoevskii as Prophet: The Case of *Skvernyi anekdot* and *Krokodil*." *Slavonic and East European Review* 71, 2 (April 1993): 257-65.
- Peace, R. "On Rereading Bakhtin." *The Modern Language Review* 88, 1 (January 1993): 137-46.
- Pechar, J. "Dostojevskij a Kafka," in his *Prostor imaginace*. Praha: Psychoanalytické naklad, 1992, pp. 56-67. (Edice psychoanalyza, 4)
- Pecherskaia, T. I. "Pis'ma F. M. Dostoevskogo kak predmet esteticheskogo analiza," in *Esteticheskii diskurs: semio-esteticheskie issledovaniia v oblasti literatury*. Novosibirsk: Novosibirskii gos. pedagogicheskii institut, 1991, pp. 107-15.
- Peterson, D. E. "Justifying the Margin: The Construction of 'Soul' in Russian and African-American Texts." *Slavic Review* 51, 4 (Winter 1992): 749-57. [Turgenev, Dostoevsky, DuBois]
- Peterson, D. E. "Notes From the Underworld: Dostoevsky, DuBois, and the Discovery of Ethnic Soul." *Massachusetts Review* 35 (Summer 1994): 225-48.

- Petro, P. "Apropos Dostoevsky: Brodsky, Kundera and the Definition of Europe," in *Literature and Politics in Central Europe: Studies in Honour of Marketa Goetz-Stankiewicz*. L. Miller et al., eds. Columbia, SC: Camden House, 1993, pp. 76-90.
- Piatueva, I. G. "Sravnenie: iazykovaia priroda i mekhanizm funktsio-nirovaniia: (na materiale khudozhestvennoi prozy F. M. Dostoevskogo)," in *Aktual'nye problemy lingvistiki izhurnalistikii*. Moskva: 1992, v. 2, pp. 291-95.
- Pigin, A. V. "K voprosu o drevnerusskikh istochnikakh romana F. M. Dostoevskogo *Brat'ia Karamazovy*," in *Novye aspekty v izuchenii Dostoevskogo: Sbornik nauchnykh trudov*. V. N. Zakharov, ed. Petrozavodsk: Izd-vo Petrozavodskogo universiteta, 1994, pp. 193-98.
- Pigin, A. V. "Roman F. M. Dostoevskogo Besy i videniia raia i ada," in *Sovremennye problemy metoda, zhanra i poetiki russkoi literatury: mezhvuzovskii sbornik*. Petrozavodsk: Petrozavodskii gos. universitet, 1991, pp. 132-39.
- Piksarov, N. K. "Khristos v soznam Dostoevskogo," in *Siuzhet i vremia: sbornik nauchnykh trudov: k semidesiatiletii Georgiia Vasil'evicha Krasnova*. Kolomna: Kolomenskii pedagogicheskii institut, 1991, pp. 183-87.
- Piourica, K. "Pokusaj jedne paralele." *Ovdje* 23, 281 (1992): 32-35.
- Pletnev, R. V. "Dostoevskii i Evangelie," in *Russkie emigranty o Dostoevskom*. Sankt-Peterburg: Andreev i sinov'ia, 1994, pp. 160-90.
- Poddubnaia, R. N. "Dvoinichestvo i samozvanstvo," in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*. Moskva: Nauka, 1994, v. 11, pp. 28-40.
- Poddubnaia, R. N. "Kakie sny prisniatsia v smertnom sne. . . ?: (Otrazheniia poezii Lermontova v khudozhestvennoi proze *Dnevnika pisa-telia*," in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*. Moskva: Nauka, 1992, v. 10, pp. 101-12.
- Podgórzec, Z. "Dostojewski i przeklęte problemy. *Tygodnik Solidarność* 51-52 (1992): 23.
- Podgórzec, Z. "Na co nas stac." *Polityka* 21 (1993): iii. ["Nowe wydanie dzieł Dostojewskiego."]
- Pogodin, A. L. "Ot Fur'e k sv. Serafimu Sarovskomu: (Evolutsiia Dostoevskogo)," in *Russkie emigranty o Dostoevskom*. Sankt-Peterburg: Andreev i sinov'ia, 1994, pp. 106-11.

- Pogoreltseva, A. V. "Problema detstva v tvorchestve F. M. Dostoevskogo." *Sovetskaia pedagogika* 12 (1991): 111-15.
- Polotskaia, E. A. "Literaturnye motivy v rasskaze Dostoevskog *Krotkaia*," in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*. Moskva: Nauka, 1994, v. 11, pp. 259-67.
- Pomerants, G. "Mysliteli chitaiut Dostoevskogo." *Oktiabr'* 3 (1993): 185-89.
- Pomerants, G. "Unikla'nyi zhanr," in *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Al'manakh*. SPb: Obshchestvo Dostoevskogo, v. 1, pt. 1, 1993, pp. 14-24.
- Pope, R. "Peter Verkhovensky and the Banality of Evil," in *Dostoevsky in the Twentieth Century: The Ljubljana Papers*. Edited by Malcolm V. Jones. Nottingham: Astra Press, 1993, pp. 39-47.
- Pope, R. and N. Lary. "G. M. Fridlender and the Academy Edition of Dostoevskij." *Slavic and East European Journal* 37, 1 (Spring 1993): 23-32.
- Popova, A. V. "Zhenskie obrazy romana *Brat'ia Karamazovy* v otsenke zhurnal'nykh statei vtoroi poloviny XIX veka: (K probleme vospriiatiia sovremennikami)," in *Aktual'nye problemy lingvistiki i zhurnalistiki*. Moskva: 1992, v. 2, pp. 271-83.
- Popova, A. V. *Zhenskii portret v romanakh F. M. Dostoevskogo "Idiot" i "Brat'ia Karamazovy"*. Moskva: Moskovskii pedagogicheskii universitet, 1992. 12p. [rukopis]
- Pozniak, T. "Czlowiek gościnca i ulicy w tworczosci Dostojewskiego," in *Podróz w literaturze rosyjskiej i w innych literaturach slowianskich. Miedzynarodowa Konferencja Literaturoznawcza Slawistów, Opole, 24-25 października 1990 r.* Opole: Wyzsza szkola pedagogiczna, 1993, pp. 41-50.
- Pozniak, T. *Dostojewski i Wschód: szkic z pogranicza kultur*. Wrocław: Wydawn. Uniwersytetu Wrocławskiego, 1992. 147p. (Acta Universitatis Wratislavien-sis, 1417)
- Pozniak, T. "Neobizantynizm Dostojewskiego." *Acta Universitatis Wratisla-viensis* 1364 (1992): 33-54. (Slavica wratislaviensis, 70)
- Proiaeva, E. "Troistvennye struktury v *Bratiakh Karamazovykh* F. M. Dostoevskogo," in *Realizm: zhanr, stil'*. Frunze: Kirgizskii gos. universitet, 1990, pp. 60-71.
- Proskurina, Iu. M. "Obraz avtora i ego stileobrazuiushchaia funktsiia v proizvedeniakh F. M. Dosotevskogo pervoi poloviny 60-kh godov," in *Problemy*

- stilia i zhanra v russkoi literature XIX veka: sbornik nauchnykh trudov.* Sverdlovsk: Sverdlovskii gos. pedagogicheskii institut, 1991, pp. 81-92.
- Proust, M. "Iz literaturnogo arkhiva." *Diapazon* 3 (1991): 200-09. [Proust's notes on Dostoevskii, p. 201]
- Pushkarev, A. A. "Dostoevskii i Muzil': Vozrozhdenie vysokoi tragedii." *Wiener Slawistischer Almanach* 31 (1993): 75-98.
- Pushkarev, A. A. "Sistema vyskazyvanii v poetike romana F. M. Dostoevskogo Besy." *Filologicheskie nauki. Nauchnye doklady vysshei shkoly* 6 (1991): 30-37. [Dostoevskii, Tiutchev, Berdiaev, Shalamov]
- Pustovoit, P. G. "Religioznaia simvolika v romankah F. M. Dostoevskogo." *Filologicheskie nauki* 5-6 (1992): 30-38.
- Rais, Dzh. L. [Rice] "Dostoevskii i Rossiiia Freida," in *Dostoevsky in the Twentieth Century: The Ljubljana Papers*. Edited by Malcolm V. Jones. Nottingham: Asstra Press, 1993, pp. 93-100.
- Rak, V. D. "'Kakoi takoi bobo?' *Neva* 9 (1992): 286-88.
- Razny, A. "Kolyma—upadek mitu o narodzie rosyjskim," in *Mity narodowe w literaturach słowiańskich: studia poswiecone XI Miedzynarodowemu Kongresowi Slawistów w Bratyslawie*. Kraków: Nakl. Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1992, pp. 269-78. (Zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1060. Prace historycznoliterackie, 8)
- Red'ko, N. N. "Filosofsko-religioznyi grotesk F. M. Dostoevskogo." *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriia 7: Filosofiia* 3 (1992): 29-38.
- Red'ko, N. N. *Grotesk v povestiakh i romanakh F. M. Dostoevskogo*. Moskva: Moskovskii gos. universitet. Filologicheskii fakul'tet, 1991. 24p. [avtoreferat dissertatsii]
- Rennanskii, A. "Skandal kak forma psikhodramy," in *Dostoevskii i mirovaya kul'tura. Al'manakh*. SPb: Obshchestvo Dostoevskogo, v. 1, pt. 3, 1993, pp. 92-108.
- Repin, Natalie. "The Eschatological Tendency in the Works of Fyodor Dostoevsky: An Essay in Literary Exegesis." 21ip. (Ph.d dissertation, University of Illinois, 1993)
- Riurikov, B. "F. M. Dostoevskii i ego roman *Brat'ia Karamazovy*," in *Dostoevskii, F. M. Brat'ia Karamazovy*. Moskva: 1991, v. 1, pp. 5-24.

- Robak, W. "Uno schizzo del pensiero teologico di Fiodor Dostojewskij." *Disser-tationes Paulinorum* 1 (1988): 133-47.
- Rodionov, K. S. "Cherty radostnogo oblika." *Chelovek* 6 (1992): 149-56.
- Romaneev, Iu. A. "Zhiden'kii aplodisment i oglushitel'nyi aplodisman na prazd-nike v pol'zu guvernantok: (Varianty slov i slovoform v Besakh F. M. Dosto-evskogo)," in *Voprosy leksiki i grammatiki russkogo iazyka*. Orekhvo-Zuevo: 1992, 178-89. [rukopis']
- Rosen, S. J. "Homoerotic Body Language in Dostoevsky." *Psychoanalytic Review* 80, 3 (1993): 405-32.
- Rother, S. "Die Brüder Karamasow—Dostojewskijs Analyse menschlicher Existenz." *Internationale Katholische Zeitschrift "Communio"* 18, 6 (1989): 597-609.
- Roussel, J.-F. "Karl Barth et Dostoëvski." *Laval théologique et philosophique* 49, 1 (1993): 37-55.
- Rozanov, V. V. *O sebe i zhizni sovei. Uedinennoe. Smertnoe. Opavshie list'ia. Apokalipsis nashego vremeni*. Moskva: Moskovskii rabochii, 1990. 876p. [passim]
- Rozanov, V. V. "Razmolvka mezhdu Dostoevskim i Solov'evym." *Nashe nasle-die=Our Heritage* 6 (1991): 70-75.
- Rozanov, V. V. "Vi. Solov'ev i Dostoevskii. Istoriko-literaturnyi rod Kireev-skikh." *Kodry* 4 (1991): 136-58.
- Rozanov, V. V. *Sredi khudozhanikov. Ital'ianskie vpechatleniya. Sredi khudozhanikov*. Moskva: Izdatel'stvo "Respublika", 1994. 494p. [passim]
- Rozanov, V. V. "Vozle 'russkoi idei'." *Sibir'* 2 (1991): 172-80.
- Rozenblum, L. "'Krasota spaset mir': (O 'simvole very' F. M. Dostoevskogo)." *Voprosy literatury* 11-12 (1991): 142-80.
- Ruská literatura 19. století (od konce 18. století do začátku 20. století)*. M. Jehlička et al., eds. Praha: Katedra rusistiky filozofické fakulty Univerzity Karlovy, 1993. 209p.
[Dostoevskii mentioned throughout, especially "Ruský klasický román," pp. 73-74 and "Galérie portrétů významných autorů," pp. 121-23.]

Russian Thought After Communism: The Recovery of a Philosophical Heritage.

Edited by James P. Scanlan. Armonk, NY: M. E. Sharpe, 1994. 238p.

[Dostoevskii mentioned throughout, especially in P. P. Gaidenko's "The Philosophy of Freedom of Nikolai Berdiaev," B. G. Rosenthal's "Merezhkovskii's Readings of Tolstoi: Their Contemporary Relevance," T. D. Zakydalsky's "Lev Shestov and the Revival of Religious Thought in Russia," and C. Emerson's "The Making of M. M. Bakhtin".]

Russkie emigranty o Dostoevskom. Vstop. stat'ia, podgotovka teksta i primechaniia S. V. Belova. Sankt-Peterburg: Andreev i synovia, 1994. 427p. [All articles cited individually]

Rybalko, V. V. and B. N. Rybalko. "Bolezn' i smert' F. M. Dostoevskogo," in *Dostoevskii i mirovaya kul'tura. Al'manakh.* SPb: Obshchestvo Dostoevskogo, v. 1, pt. 3, 1993, pp. 58-66.

Saikin, O. "Biblioteka na Nevskom: Novoe v biografii pisatelia." *Literaturnaia Rossiia* 45 (12 noiabria 1991): 8-9.

Saraskina, L. "F. M. Dostoevskii—chei on?" in *Dostoevskii i mirovaya kul'tura. Al'manakh.* SPb: Obshchestvo Dostoevskogo, v. 1, pt. 1, 1993, pp. 181-98.

Saraskina, L. "F. Tolstoevskii protiv F. Dostoevskogo." *Oktiabr'* 3 (1992): 187-97.

Saraskina, L. "Nabokov, kotoryi branitsia . . ." *Oktiabr'* 1 (1993): 176-89. [Nabokov on Dostoevskii]

Saraskina, L. "V gordyne preodoleniiia: K vospriiatiju Besov v 20-e gody." *Oktiabr'* 11 (1991): 189-97.

Saraskina, L. *Vozliublennaia Dostoevskogo: Apollinaria Suslova: biografiia v dokumentakh, pis'makh, materialakh.* Moskva: Soglasie, 1994. 454p.

Sakharov, V. "'Naiti v cheloveke cheloveka'. Dostoevskii i M. A. Bulgakov," in *Dostoevskii i mirovaya kul'tura. Al'manakh.* SPb: Obshchestvo Dostoevskogo, v. 1, pt. 2, 1993, pp. 32-40.

Sarnov, B. *Prishestvie Kapitana Lebiadkina. Sluchai Zoshchenko.* Moskva: PIK; RIK "Kultura", 1993. 600p. [Captain Lebiadkin (*Besy*) emerges in 1917 as the "new man" of Sarnov's novel]

Savel'ev, L. "Zapiski po russkoi filosofii." *Moskva* 3 (1993): 173-88; 4 (1993): 154-82; 5 (1993): 163-92.

- Savitskaia, O. N. "Prostranstvo literaturnoe i prostranstvo stenograficheskoe: (Na materiale postanovok po proizvedeniiam F. Dostoevskogo 1970-1980-kh godov)," in *Vzaimosviazi: teatr v kontekste kul'tury: sbornik nauchnykh trudov*. Leningrad: 1991, pp. 126-40.
- Schulz, C. *Aspekte der Schillerschen Kunsttheorie im Literaturkonzept Dostoevskij*. München: O. Sagner, 1992. 258p. (Vorträge und Abhandlungen zur Slavistik, 20)
- Schulz, C. "Sentimentalisches Dichtungsverständnis und poetische Struktur. Zu einigen Aspekten der Schillerschen Ästhetik im Werk Dostoevskij." *Zeitschrift für Germanistik* n.F. 1 (1991): 510-20.
- Seeley, F. F. "Aglaia Epanchina," in his *From the Heyday of the Superfluous Man to Chekhov: Essays on 19th-Century Russian Literature*. Nottingham: Astra Press, 1994, pp.138-48.
- Segura, C. "Inmanencia y trascendencia en *El Idiota* de Dostoiewski," in *El hombre. Inmanencia y trascendencia. Actas de las XXV reuniones filosóficas de la Universidad de Navarra*. R. Alvira Dominguez and J. G. Sison, eds. Pamplona: Universidad de Navarra, 1991, pp. 983-85.
- Selten, J.-P. C. "Freud and Dostoevsky." *Psychoanalytic Review* 80, 3 (1993): 441-55.
- Selten, J.-P. C. "Some Peculiarities in Freud's Essay on Dostoevsky," in *Dostoevsky in the Twentieth Century: The Ljubljana Papers*. Edited by Malcolm V. Jones. Nottingham: Astra Press, 1993, pp. 81-92.
- Semykina, R. S. "Roman F. M. Dostoevskogo *Selo Stepanchikovo i ego obitateli* kak komicheskaia antiutopia," in *Problemy tipologii literaturnogo protsesa: Mezhvuzovskii sbornik nauchnykh trudov*. Perm': Permskii gos. universitet, 1992, pp. 53-62.
- Sergeant, P. *Dostoïevski: la vie vivante*. Paris: L'Harmattan, 1994. 175p. (La philosophie en commun)
- Shadrina, A. "Iz kuznetskogo okruzeniia F. M. Dostoevskogo. Otets Evgenii," in *Razyskania*. Kemerovo: Kemerovskoe knizhnoe izd-vo, 1993, v. 3, pp. 15-17.
- Shakhovskoi, D. A. [Archiepiskop Ioann] "Mozhno li 'gumanizirovat' Dostoevskogo?" in *Russkie emigrany o Dostoevskom*. Sankt-Peterburg: Andreev i sinov'ia, 1994, pp. 365-69.

- Shaposhnikov, V. "Ot mertvogo doma do GULAGa." *Dal'nyi vostok* 11 (1991): 144-54.
- Shcheglova, E. "Mify i real'nost' patriotizma." *Neva* 11-12 (1992): 346-56.
- Shchennikov, G. K. "Gor'kii i Dostoevskii: sblizhenie antagonistov," in *Dostoevskii i mirovaya kul'tura. Al'manakh*. SPb: Obshchestvo Dostoevskogo, v. 1, pt. 2, 1993, pp. 74-91.
- Sherbinin, J. W. de. "Transcendence Through Art: The Convicts' Theatricals in Dostoevskij's *Zapiski iz mertovogo doma*." *Slavic and East European Journal* 35, 3 (Fall 1991): 339-51.
- Shestakova, E. A. "Akhmatova i Dostoevskii: (k postanovke problemy)," in *Novye aspekty v izuchenii Dostoevskogo: Sbornik nauchnykh trudov*. V. N. Zakharov, ed. Petrozavodsk: Izd-vo Petrozavodskogo universiteta, 1994, pp. 335-54.
- Shestakova, E. A. "Anna Akhmatova i Dostoevskii," in *Dostoevskii i mirovaya kul'tura. Al'manakh*. SPb: Obshchestvo Dostoevskogo, v. 1, pt. 3, 1993, pp. 84-91.
- Shestov, L. "O 'pererozhdenii ubezhdenii' u Dostoevskogo," in *Russkie emigranty o Dostoevskom*. Sankt-Peterburg: Andreev i sinov'ia, 1994, pp. 237-57.
- Shestov, L. "Sole fide. Frag. książki." *Przeglad filozoficzny* 1 (1993): 91-115. [Dostoevskii, Luther, St. Augustine]
- Shestov, L. "Stat'i o russkoj literature." *Russkaia literatura* 3 (1991): 38-64. [On Rozanov and Dostoevsky, excerpted from his *Umozrenie i otkrovenie*. Parizh, 1964]
- Shestov, L. "Vlast' ideia: (D. Merezhkovskii. L. Tolstoi i Dostoevskii. T. II)," in his *Apofeoz bespochvennosti: Opyt adogmatischego myshlenii*. Leningrad: Izd-vo Leningradskogo universiteta, 1991, pp. 190-209.
- Shmelev, I. S. "O Dostoevskom. K romanu *Idiot*," in *Russkie emigranty o Dostoevskom*. Sankt-Peterburg: Andreev i sinov'ia, 1994, pp. 283-90.
- Shrayer, M. D. "Metamorphoses of 'bezobrazie' in Dostoevskij's *The Brothers Karamazov*: Maksimov-von Sohn-Karamazov." *Russian Literature* 37, 1 (1995): 93-108.
- Shteinberg, A. Z. "Dostoevskii i evreistvo," in *Russkie emigranty o Dostoevskom*. Sankt-Peterburg: Andreev i sinov'ia, 1994, pp. 111-25.

- Shteinberg, A. Z. "Dostoevskii kak filosof: (predislovie k publikatsii V. V. Belo-usa)." *Voprosy filosofii* 9 (1994): 184-96.
- Shteinberg, A. A. "Sistema svobody F. M. Dostoevskogo," in *Russkie emigranty o Dostoevskom*. Sankt-Peterburg: Andreev i sinov'ia, 1994, pp. 87-105.
- Shurmak, G. "Chitaia Dostoevskogo . . ." *Gorizont* 11 (1991): 9-15.
- Sicker, P. "Lawrence's *Auto da fé*: The Grand Inquisitor in *The Plumed Serpent*." *Comparative Literature Studies* 29, 4 (1992): 417-40.
- Skaza, A. "'Poema' v ponimanii i tvorchestve F. M. Dostoevskogo: (K postnaovke problemy)," in *Dostoevsky in the Twentieth Century: The Ljubljana Papers*. Edited by Malcolm V. Jones. Nottingham: Astra Press, 1993, pp. 159-63.
- Skleinis, G. A. *Tipologija kharakterov v romane F. M. Dostoevskogo "Brat'ja Karamazovy" i v rasskazakh V. M. Garshina 80-kh godov*. Moskva: Moskovskii pedagogicheskii gos. universitet, 1992. 17p. [avtoreferat dissertatsii]
- Smirnov, G. I. "Skotoprigon'evsk i Staraia Russa." *Moskva* 11 (1991): 187-99. [The city Skotoprigon'evsk in *Brat'ja Karamazovy*]
- Smith, J. *Religious Feeling and Religious Commitment In Faulkner, Dostoyevsky, Werfel and Bernanos*. New York: Garland, 1988. 290p.
- Solov'ev, V. S. "Pis'ma VI. Solov'eva k Dostoevskому." *Nashe nasledie=Our Heritage* 6 (1991): 68-69.
- Somerwil-Ayrton, S. K. "Some Remarks on the Significance of *Malen'kij geroj* in Dostoevskij's Literary Development," in *Semantic Analysis of Literary Tests: To Honour Jan van der Eng on the Occasion of His 65th Birthday*. E. De Haard, T. Langerak and W. G. Weststeijn, eds. New York: Elsevier, 1990, pp. 533-52.
- Spering, J. "Die dämonische Familie in T. Manns *Erwähltem* und Dostojewskis Brüdern *Karamasow*." *Heinrich Mann-Jahrbuch* 8 (1990): 101-44.
- Sporov, B. "Obosvoenie." *Rossiiane* 11-12 (1991): 57-70.
- Sporov, B. "'Prizhival'shchik iz khleba': Vokrug mnimoi parodii na Gogolia." *Literaturnaia Rossiia* 45 (12 noiabria 1991): 8-9. [Selo Stepanchikovo]
- Ssachno, H. von. "'Ich muss eine Frau haben'. Die Ehen Leo Tolstois und Fjodor Dostojewskis." *Süddeutsche Zeitung* (3.-4.1.1987): 62.

- Staniuta, A. A. "Dostoevskii v vospriiatii Bunina." *Russkaia literatura* 3 (1992): 74-80.
- Staniuta, A. A. "Dostoevskii v vospriiatii Bunina." *Vesnik Belaruskha dziarzhau-naha universiteta. Seryia 4: Filalohiia, Zhurnalistyka, Pedahohika, Psichalohiia* 3 (1991): 15-18 and 2 (1992): 11-14.
- Starikov, M. Iu. "Problema svobody v rabotakh o Dostoevskom N. Berdiaeva, A. Shtenbergu, M. Bakhtina," in *Novye aspekty v izuchenii Dostoevskogo: Sbornik nauchnykh trudov*. V. N. Zakharov, ed. Petrozavodsk: Izd-vo Petrozavodskogo universiteta, 1994, pp. 328-34.
- Starosel'skaia, N. "'A svet ostaetsia . . .': chemu uchit Dostoevskii molodoe pokolenie iapontsev." *Detskaia literatura* 10 (1992): 26-28.
- Starosel'skaia, N. "'Byvaiut strannyе sblizhen'ia . . .': (Odna iz versii puti Alekseia Karamazova)," in *Dostoevskii i mirovaya kultura. Al'manakh*. SPb: Obshchestvo Dostoevskogo, v. 1, pt. 2, 1993, pp. 58-73.
- Starosel'skaia, N. "'Voinuiushchaia sviaz' vremen': Otsvet Dostoevskogo v dvukh romankah Marka Aldanova." *Literaturnoe obozrenie* 7-9 (1992): 29-34.
- Steinbeck, M. *Das Schuldproblem in dem Roman "Die Brüder Karamasow"* von F. M. Dostojewskij. Frankfurt: R. G. Fischer, 1993. 84p.
- Stepanian, K. A. "Dostoevskii oznachaet nadeszhdu." *Ural* 8 (1992): 153-56.
- Stepanian, K. A. "Iz tserkvi v kapishche: sotsializm i dukhovnaia tragediia naroda: (Uroki Dostoevskogo segodnia)." *Volga* 10 (1991): 163-74.
- Stepanian, K. A. "Ochishchenie istinoi: Vybrannye mesta iz perepiski s druz'iami i *Dnevnik pisatelia*." *Chelovek* 6 (1991): 128-35.
- Stepanian, K. A. "Tragediia Khronikera: (Roman *Besy nedogovorennoe prorochestvo*)," in *Dostoevskii i mirovaya kultura. Al'manakh*. SPb: Obshchestvo Dostoevskogo, v. 1, pt. 1, 1993, pp. 121-44.
- Stepun, F. A. "Besy i bol'shevistskaia revoliutsiia," in *Russkoe zarubezh'e v god tysiacheletiia kreshcheniia Rusi*. M. Nazarov, comp. Moskva: Stolits, 1991, pp. 365-76.
- Stepun, F. A. "Mirosozertsanie Dostoevskogo," in *Russkie emigranty o Dostoevskom*. Sankt-Peterburg: Andreev i sinov'ia, 1994, pp. 333-54.

- Stoeber, M. "Dostoevsky's Devil: The Will to Power." *Journal of Religion* 74, 1 (1994): 26-44.
- Straus, N. P. *Dostoevsky and the Woman Question: Rereadings at the End of a Century*. Basingstoke: Macmillan; New York: St. Martin's Press, 1994. 191p.
- Straus, N. P. "Every Woman Loves a Nihilist: Stavrogin and Women in Dostoevsky's *The Possessed*." *Novel* 27 (Spring 1994): 271-86.
- Straus, N. P. "Why Did I Say 'Women'?: Raskolnikov Reimagined." *Diacritics* 23, 1 (Spring 1993): 54-55.
- Struve, P. B. "Prorok russkogo duchovnogo vozrozhdeniya," in *Russkie emigranty o Dostoevskom*. Sankt-Peterburg: Andreev i sinov'ia, 1994, pp. 25-29.
- "Stsena v redaktsii odnoi iz stolichnykh gazet." *Znamia* 11 (1991): 154-60. [A satire attributed to Dostoevsky. Commentary by V. Viktorovich]
- "Stsena v redaktsii odnoi iz stolichnykh gazet: (publikatsiya V. A. Viktorovicha)." in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*. Moskva: Nauka, 1994, v. 11, pp. 3-11.
- Sukach, V. G. "Belinskii i Dostoevskii." *Nashe nasledie = Our Heritage* 6 (1991): 72-75.
- Sundelius, L. "Herinneringen aan Fjodor Dostojevski." *Nederland-USSR* 66, 2 (1993): 15-16.
- Suzi, V. N. "Tiutchevskoe v poeme Ivana Karamazova Velikii Inkvizitor," in *Novye aspekty v izuchenii Dostoevskogo: Sbornik nauchnykh trudov*. V. N. Zakharov, ed. Petrozavodsk: Izd-vo Petrozavodskogo universiteta, 1994, pp. 171-92.
- Swiderski, B. "Gombrowicz's Dostoevskij." *Scando-Slavica* 37 (1991): 48-57.
- Syrkin, A. "Zametki o *Prestuplenii i nakazanii*." *Wiener Slawistischer Almanach* 28 (1991): 57-88.
- Takakhasi, S. "Problema sovesti v romane *Prestuplenie i nakazanie*," in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*. Moskva: Nauka, 1992, v. 10, pp. 56-62.
- Tarasov, B. "Gde iskat' besov? Segodniashnie razmyshleniya o Dostoevskom." *Literaturnaya gazeta* 45 (13 noiabria 1991): 11.
- Tarasov, B. "Vechnoe predsterezhenie: Besy i sovremennost'." *Novyi mir* 8 (1991): 234-47.

Telegin, S. M. "Dva tipa utopii v proizvedeniiakh F. M. Dostoevskogo i N. G. Chernyshevskogo," in *Vzaimodeistvie tvorcheskikh individual'nostei pisatelei XIX-nachala XX veka: Mezhvuzovskii sbornik nauchnykh trudov*. Moskva: Moskovskii oblastnoi ped. institut im. N. K. Krupskoi, 1991, pp. 80-87.

Telegina, I. "Dva Alekseia Ivanovicha: (*Igrok* Dostoevskogo i *My provodili vecher na dache . . . Pushkina*)," in *Dostoevskii i mirovaiia kul'tura. Al'manakh*. SPb: Obshchestvo Dostoevskogo, v. 1, pt. 2, 1993, pp. 164-75.

Ter-Gukasova, T. A. *F. M. Dostoevskii i A. Kamiu*. Moskva: Moskovskii gos. universitet. Filosofskii fakul'tet, 1991. 12p. [rukopis']

Ter-Gukasova, T. A. *Osuzhdenie torgasheskogo dukha po proizvedeniam F. M. Dostoevskogo*. Moskva: Moskovskii gos. universitet, 1993. 16p. [rukopis']

Terletskii, A. "'Ne praveden, no prav: (Dostoevskii i filosofskaia kritika kontsa XIX-nachala XX v.)'" *Molodaia gvardiia* 12 (1991): 236-44.

Terras, V. "Samoe glavnoe," in *Dostoevsky in the Twentieth Century: The Ljubljana Papers*. Edited by Malcolm V. Jones. Nottingham: Astra Press, 1993, pp. 3-7.

Thibaut, M. *Sich-selbst-Erzählen: Schreiben als poetische Lebenspraxis: Untersuchungen zu diaristischen Prosatexten von Goethe, Jean Paul, Dostojewskij, Rilke und anderen*. Stuttgart: H.-D. Heinz, 1990. 223p. (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, 239)

Tikhomirov, B. N. "K voprosu o 'prototipa obraza idei' v romanakh Dostoevskogo," in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*. Moskva: Nauka, 1992, v. 10, pp. 42-55.

Tikhomirov, B. N. "K voprosu s filosofii stradania v *Prestuplenii i nakazanii* F. M. Dostoevskogo," in *Traditsii i novatorstvo v russkoi klassicheskoi literatuze (. . . Gogol' . . . Dostoevskii . . .): Mezhvuzovskii sbornik nauchnykh trudov*. S-Peterburg: Obrazование, 1992, pp. 165-77.

Tikhomirov, B. N. "Nikolai Viroslavskii—dukhovnik pisatelia: (k biografii Dostoevskogo," in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*. Moskva: Nauka, 1994, v. 11, pp. 267-71.

Tikhomirov, B. N. "O 'khristologii' Dostoevskogo," in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*. Moskva: Nauka, 1994, v. 11, pp. 102-21.

Tikhomirova, E. v. "Roman S. P. Zalygina *Posle buri*: (K probleme literaturnoi preemstvennosti)," in *Literaturnyi protsess: traditsii i novatorstvo: Mezhvu-*

- zovskii sbornik nauchnykh trudov. Arkhangel'sk: Izd-vo Pomorskogo pedagogicheskogo universiteta, 1992, pp. 200-10.
- Titianin, K. A. *O "kanone" Dostoevskogo v romane M. Bulgakova Master i Margarita*. Chernovtsy: Chernovitsskii gos. universitet, 1991. 14p. [rukopis']
- Toishibaeva, G. K. "Transpozitsiia tsvetovykh prilagatel'nykh (na materiale prozy F. M. Dostoevskogo)," in *Perekhodnost' i sinkretizm v iazyke i rechi*. Moskva: Prometei, 1991, pp. 88-96.
- Totoeva, R. R. "Jedna epizoda iz publicističke baštine A. Cesarca." *Zadarska revija* 35, 3-4 (1986): 225-32. [Dostoevskii's influence on A. Cesarec]
- Tracy, L. "Decoding Puskin: Resurrecting Some Readers' Responses to Egyptian Nights." *Slavic and East European Journal* 37, 4 (1993): 456-71. [Dostoevskii, Briusov, Gofman]
- Tracy, T. F. "Victimization and the Problem of Evil: A Response to Ivan Karamazov." *Faith & Philosophy* 9 (July 1992): 301-19.
- Troyka, C. M. "Faith and Rebellion: The Tragic Poles of Dostoevsky's Theodicy," in *Dostoevsky in the Twentieth Century: The Ljubljana Papers*. Edited by Malcolm V. Jones. Nottingham: Astra Press, 1993, pp. 119-36.
- Trubetskoi, V. "Evropa i ee dvoinik." *Slova i otzvuki=Les mots et les echos* 1 (1992): 6:15. [Pushkinskaia rech' F. M. Dostoevskogo]
- Tseng, S. "Solipsistic Heroes in *Notes From the Underground* and *Nausea*." *Fu Jen Studies: Literature and Linguistics* 24 (1991): 65-77.
- Tsits, M. I. "O povestvovatel'nykh osobennostiakh rasskaza F. M. Dostoevskogo 'Skvernyi anekdot,'" in *Sovremennye problemy metoda, zhanra i poetiki russkoj literatury: mezhvuzovskii sbornik*. Petrozavodsk: Petrozavodskii gos. universitet, 1991, pp. 115-22.
- Tsvirkun, I. V. "Vtorostepennye personazhi *Brat'ev Karamazov* v khudozhestvennoi sisteme romana: (Smerdiakov, Gospozha Khokhlakova)," in *Problema traditsii i novatorstva russkoi i sovetskoi prozy*. Nizhnyi-Novgorod: Nizhnyi-Novgorodskii pedagogicheskii institut, 1990, pp. 92-98.
- Tunimanov, V. A. "Bunin i Dostoevskii: (Po povodu rasskaza I. A. Bunina 'Petlistye ushi')." *Russkaia literatura* 3 (1992): 55-73.

- Tunimanov, V. A. "Chto tam—dal'she? (Dostoevskii i Zamiatin)," in *Dostoevsky in the Twentieth Century: The Ljubljana Papers*. Edited by Malcolm V. Jones. Nottingham: Astra Press, 1993, pp. 249-75.
- Tunimanov, V. "Dostoevskii Pushkin v ocherke Vl. Khodasevicha *Pompeiskii uzhas*," in *Dostoevskii i mirovaiia kul'tura. Al'manakh*. SPb: Obshchestvo Dostoevskogo, v. 1, pt. 3, 1993, pp. 43-57.
- Turbin, V. N. "'Ni proizvedenii, ne obrazov Dostoevskogo . . . i v pomine net': Pis'mo M. M. Bakhtina ot 19 ianvaria 1963 goda (Publikatsia i kommentarii)," in *Bakhtinskii sbornik*. Moskva: Bakhtinskii sbornik, 1991, v. 2, pp. 371-73.
- Ulanovskaia, B. "'Mozhet solntse rasserdit'sia na infuzoriu . . .': (Dostoevskii i tvorchestvo poetov 'Ob'edineniia real'nogo iskusstva')," in *Dostoevskii i mirovaiia kul'tura. Al'manakh*. SPb: Obshchestvo Dostoevskogo, v. 1, pt. 3, 1993, pp. 67-83.
- Urbankowski, B. *Dostojewski—dramat humanizmow*. Warszawa: Wydawn. ALFA, 1994. 342p.
- Valentino, R. S. "The Rise of the Russian Tendentious Novel: Generic Hybridization and Literary Change." 281p. (Ph.d dissertation, University of California Los Angeles, 1993) [Turgenev's *Ottsy i deti*, Chernyshevskii's *Chto delat?*, Dostoevskii's *Besy*]
- Vasilevskii, A. "Osobyе zametki o pogibshem narode." *Detskaia literatura* 8 (1991): 13-17.
- Veidle, V. V. "Chetvertoe izmerenie. Iz tetradi o Dostoevskom," in *Russkie emigranty o Dostoevskom*. Sankt-Peterburg: Andreev i sinov'ia, 1994, pp. 191-95.
- Veidle, V. V. "Mysli o Dostoevskom. Publikatsia i posleslovie O. I. Nemukhinoi," in *Dostoevskii i mirovaiia kul'tura. Al'manakh*. SPb: Obshchestvo Dostoevskogo, v. 1, pt. 3, 1993, pp. 12-22.
- Veresaev, V. V. *Zhivaia zhizn': O Dostoevskom i L've Tolstom. Apollon i Dionis (o Nitsshe)*. Moskva: Politizdat, 1991. 336p.
- Vetlovskaia, V. E. "Problemy novogo vremeni v traktovke molodogo Dostoevskogo. (Rasskaz Gospodin Prokharchin. Tema deneg)," in *Literatura i istoriia: Istoricheskii protsess v tvorcheskom soznanii russkikh pisatelei XVIII-XX vv.*). Ju. V. Stennik, ed. Sankt-Peterburg: Nauka, 1992, pp. 117-43.

- Vigerina, L. I. "Zapiski iz Mertvogo doma" F. M. Dostoevskogo: lichnost' i narod. SPb: Rossiiskii gos. pedagogicheskii universitet, 1992. 17p. [avtoreferat dis-sertatsii]
- Viktorovich, V. A. "Broshennoe semia vozrastet: eshche raz o 'zavedshchanii' Dostoevskogo." *Voprosy literatury* 3 (1991): 142-68.
- Viktorovich, V. A. "Dopolneniia k kommentariiu. Selo Stepanchikovo i ego obiteli. Skvernyi anekdot. Idiot. Brat'ia Karamazovy. Poslednie literaturnye iavleniya. Gazeta "Den"" . Zapisnaiia tetrad' 1876-1877 gg. . . . Pokrovitelei my ne imeem," in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*. Moskva: Nauka, 1992, v. 10, pp. 154-63.
- Viktorovich, V. A. "Dostoevskii i Vl. Solov'ev," in *Dostoevskii i mirovaya kul'tura. Al'manakh*. SPb: Obshchestvo Dostoevskogo, v. 1, pt. 2, 1993, pp. 5-31.
- Viktorovich, V. A. "Vzlokhmachennyi Dostoevskii, ili Zlokliucheniiia memuarno-go zhanra." *Literaturnaia gazeta* 8 (24 fevralia 1993): 6.
- Vitale, S. "Sul doppio di Dostoevskij." *Confronto Letterario* 8, 16 (1991): 295-306.
- Vladimirtsev, V. P. "Dopolneniia k kommentariiu," in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*. Moskva: Nauka, 1992, v. 10, pp. 140-46.
- Vladimirtsev, V. P. "Motiv 'goriachee-goriashchee serdtse' u F. M. Dostoevskogo: (V srezakh istoricheskoi poetiki, kul'turologii i etnografii)," in *Problemy istoricheskoi poetiki: sbornik nauchnykh trudov*. Petrozavodsk: Izd-vo Petrozavodskogo gos. universiteta, 1992, v. 2, pp.137-44.
- Vladimirtsev, V. P. "Nabliudeniiia nad troitchnoi poetikoii Dostoevskogo: Pravila, gransity, podrobnosti, obshchii smysl," in *Novyie aspeky v izuchenii Dostoevskogo: Sbornik nauchnykh trudov*. V. N. Zakharov, ed. Petrozavodsk: Izd-vo Petrozavodskogo universiteta, 1994, pp. 50-66.
- Vladiv-Glover, S. "Dostoevsky, Freud and Parricide: Deconstructive Notes on *The Brothers Karamazov*." *New Zealand Slavonic Journal* (1993): 7-34.
- Volgin, I. "Chto napishem na pamiatnike." *Literaturnaia gazeta* 42 (23 oktiabria 1991): 11.
- Voloshchuk, E. V. *Khudozhestvennyi mir F. M. Dostoevskogo: roman "Prestuplenie i nakazanie"*. Zhittomir: Olesia, 1991. 146p.

- Volovinskaia, M. V. *Epicheskoe i dramaticheskoe v romanakh "Voina i mir" L. N. Tolstogo i "Brat'ia Karamazovy" F. M. Dostoevskogo*. Ekaterinburg: Ural. gos universitet, 1992. 20p. [avtoreferat dissertatsii]
- Volovinskaia, M. V. "Osobennosti ideal'a i tip ideal'nogo geroia v romanakh 'Voina i mir' L. N. Tolstogo i Brat'ia Karamazovy F. M. Dostoevskogo," in *Problemy tipologii literaturnogo protsessa: Mezhvuzovskii sbornik nauchnykh trudov*. Perm': Permskii gos. universitet, 1992, pp. 31-40.
- Vykoupil, S. "Das geistige 'Duell' Raskol'nikov—Porfirij in deutschen Übersetzungen: Vergleichende Analysen." *Zeitschrift für Slawistik* 38, 4 (1993): 560-83.
- Vysheslavtsev, B. P. "Russkaia stikhija u Dostoevskogo," in *Russkie emigranty o Dostoevskom*. Sankt-Peterburg: Andreev i sinov'ia, 1994, pp. 61-86.
- Wachtel, A. B. "Utopian Historiography: *The Brothers Karamazov* As Historical Allegory," in his *An Obsession With History: Russian Writers Confront the Past*. Stanford: Stanford University Press, 1994, pp. 123-47.
- Wada, T. "Dostoyevsky's *The Idiot* in Tokyo." *Japan Quarterly* 36, 3 (July-September 1989): 315-19.
- Ward, B. K. "Dostoevsky and the Problem of Meaning in History," in *Dostoevsky in the Twentieth Century: The Ljubljana Papers*. Edited by Malcolm V. Jones. Nottingham: Astra Press, 1993, pp. 49-65.
- Waszkielewicz, H. "Zbrodnia i kara na nowo napisana czyli Siostry krzyzowe Aleksego Riemizowa." *Slavia Orientalis* 40, 1-2 (1991): 3-13.
- Wegner, M. "Gedanken zum 'russischen Christus' Fedor Dostoevskijs." *Wissenschaftliche Zeitschrift. Geisteswissenschaftliche Reihe Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg* 41, 2 (1992): 36-38.
- Wegner, M. "Utopisches-Antiutopisches: Fedor Dostoevskijs 'Son smečnogo čeloveka,'" in *Dostoevsky in the Twentieth Century: The Ljubljana Papers*. Edited by Malcolm V. Jones. Nottingham: Astra Press, 1993, pp. 165-73.
- Whitcomb, C. "The Temptation of Miracle in *Brat'ja Karamazovy*." *Slavic and East European Journal* 36, 2 (Summer 1992): 189-201.
- White, H. "Dostoevsky's Christian Despot." *Russian Language Journal = Russkii iazyk* 47, 156-158 (Winter-Spring-Fall 1993): 65-79.

- White-Lewis, Jane. "In Defense of Nightmares; Clinical and Literary Cases," in *The Dream and the Text: Essays on Literature and Language*. C. S. Rupprecht, ed. Albany: State University of New York Press, 1993, pp. 48-70.
- Wohlfarth, I. "The Politics of Youth: Walter Benjamin's Reading of *The Idiot*." *Diacritics* 22, 3-4 (Fall-Winter 1992): 161-71.
- Woodward, J. B. "Overlapping Portraits in Dostoevskii's *Idiot*," in his *Form and Meaning: Essays on Russian Literature*. Columbus, OH: Slavica, 1993, pp. 122-34.
- Woodward, J. B. "'Transferred Speech' in Dostoevskii's *Vechnyi muzh*," in his *Form and Meaning: Essays on Russian Literature*. Columbus, OH: Slavica, 1993, pp. 135-49.
- Zagidullina, M. V. *Siuzhetnaia struktura romanov F. M. Dostoevskogo i pushkinskoe nasledie*. Cheliabinsk: Cheliabinskii gos. universitet, 1992. 52p. [rukopis']
- Zakharov, V. N. "Kanonicheskii tekst Dostoevskogo," in *Novye aspekty v izuchenii Dostoevskogo: Sbornik nauchnykh trudov*. V. N. Zakharov, ed. Petrozavodsk: Izd-vo Petrozavodskogo universiteta, 1994, pp. 355-59.
- Zakharov, V. N. "Paradoksy priznaniia: Problema 'traditsii Dostoevskogo' v kul'ture XX veka," in *Dostoevsky in the Twentieth Century: The Ljubljana Papers*. Edited by Malcolm V. Jones. Nottingham: Astra Press, 1993, pp. 19-35.
- Zakharov, V. N. "Simvolika khristianskogo kalendaria v proizvedeniakh Dostoevskogo," in *Novye aspekty v izuchenii Dostoevskogo: Sbornik nauchnykh trudov*. V. N. Zakharov, ed. Petrozavodsk: Izd-vo Petrozavodskogo universiteta, 1994, pp. 37-49.
- Zakharov, V. N. "Sindrom Dostoevskogo." *Sever* 11 (1991): 144-51.
- Zakharova, T. V. "Dnevnik pisatelia kak original'noe zhanrovoe iavlenie i ideino-khudozhestvennaia tselostnost'," in *Tvorchestvo F. M. Dostoevskogo: iskusstvo sinteza: Monografija*. Ekaterinburg: Izd-vo Ural'skogo universiteta, 1991, pp. 251-84.
- Zakharova, T. V. "Tri 'prigovor'. Dialog o cheloveke: (L. Tolstoi—Vl. Solov'ev—F. Dostoevskii)," in *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia*. Moskva: Nauka, 1992, v. 10, pp. 113-28.

- Zander, L. A. "Taina dobra: (Problema dobra v tvorchestve Dostoevskogo)," in *Russkie emigranty o Dostoevskom*. Sankt-Peterburg: Andreev i sinov'ia, 1994, pp. 316-32.
- Zarubin, A. G. "Dinamicheskaiia i staticheskaia kontseptsii vremenii v khudozhestvennom tvorchestve," in *M. M. Bakhtin: esteticheskoe nasledie i sovremennost'*. Saransk: Izd-vo Mordovskogo universiteta, 1992, v. 2, pp. 260-63. [Bakhtin's *Problemy poetiki Dostoevskogo*.]
- Zaslavskaiia, O. V. "Refleksiia kak faktor formirovaniia lichnosti geroev Tolstogo i Dostoevskogo," in *Tolstovskii sbornik: etika i estetika, voprosy poetiki, tvorcheskie sviazi i traditsii: mezhvuzovskii sbornik nauchnykh trudov*. Tula: Tul'skii gos. pedagogicheskii institut, 1992, pp. 104-9.
- Zen'kovskii, V. V. "Problema krasoty v mirosozertsanii Dostoevskogo." *Iskusstvo kino* 11 (1991): 108-16.
- Zen'kovskii, V. V. "Problema krasoty v mirosozertsanii Dostoevskogo," in *Russkie emigranty o Dostoevskom*. Sankt-Peterburg: Andreev i sinov'ia, 1994, pp. 222-36.
- Zhigach, L. V. A. *Blok i russkaia kul'tura. Preemstvennost' v stanovlenii natsional'no-poeticheskogo soznaniia: Pushkin-Dostoevskii-L. Tolstoi*. Tver': Tverskoi gos. universitet, 1993. 176p.
- Zhigach, L. V. *F. M. Dostoevskii i A. D. Gradovskii. Polemicheskii dialog: istoricheskii put' Rossii. Konspekt lektsii spetskursa*. Tver': Tverskoi universitet, 1993. 57p.
- Zhigach, L. V. *Teoriia "politicheskoi narodnosti" A. D. Gradovskogo v khudozhestvennom vospriiatii F. M. Dostoevskogo*. Tver': Tverskoi gos. universitet, 1992. 55p.
- Zhiliakova, E. M. "'Frol Silin' N. M. Karamzina i 'Muzhik Morei' F. M. Dostoevskogo," in *Ot Karamzina do Chekhova: k 45-letiiu nauchno-pedagogicheskoi deiatel'nosti F. Z. Kanunovoi*. Tomsk: Izd-vo Tomskogo universiteta, 1992, pp. 13-23.
- Zhiliakova, E. M. "Sintez epicheskogo i dramaticeskogo nachal v tvorchestve F. M. Dostoevskogo: (Ot roman *Igrok* k rasskazu 'Vechnyi muzh')," in *Tvorchestvo F. M. Dostoevskogo: iskusstvo sinteza: Monografiia*. Ekaterinburg: Izd-vo Ural'skogo universiteta, 1991, pp. 182-203.

- Zhirkova, M. A. *Ispoved' i propoved' v sisteme vyskazyvaniy Ivana Karamazova*,["] in *Istoki, traditsiya, kontekst v literature: mezhvuzovskii sbornik nauchnykh trudov*. Vladimir: Vladimirsckii gos. pedagogicheskii institut, 1992, pp. 70-80.
- Zhivilupova, N. V. "Maskarad Lermontova v tvorchestve Dostoevskogo 60-70-kh gg.: Motiv mshcheniiia," in *Siuzhet i vremia: sbornik nauchnykh trudov: k semidesiatiletiiu Georgiia Vasil'evicha Krasnova*. Kolomna: Kolomenskii pedagogicheskii institut, 1991, pp. 135-38.
- Zolotonosov, M. A. "Sluchainyi chelovek' v Besakh: genezis, struktura, semantika," in *Soderzhatel'nost' form v khudozhestvennoi literature: Mezhvuzovskii sbornik..* L. A. Fink et al., eds. Kuibyshev: Kuibyshevskii gos. universitet, 1989, pp. 61-84.
- Zucal, S. "Dostoevskij e la fenominologia del "religioso" nella svolta epocale," in his *Romano Guardini e la metamorfosi del "religioso" tra moderno e postmoderno. Un approccio ermeneutico a Hölderlin, Dostoevskij e Nietzsche*. Urbino: Edizioni Quattro Venti, 1990, pp. 151-85. (Biblioteca di Hermeneutica, 16)
- Zudina, N. M. "N. F. Pavlov kak predstavnik F. M. Dostoevskogo v sozdaniii kharaktera cheloveka," in *Problema traditsii i novatorstva russkoi i sovetskoi prozy*. Nizhnyi-Novgorod: Nizhnyi-Novgorodskii pedagogicheskii institut, 1990, pp. 80-86.
- Zverev, A. "Zimnii peizazh: Fridrikh Gorenstein: tri povedi i odna p'esa." *Literaturnoe obozrenie* 12 (1991): 16-22. ["Spory o Dostoevskom," "Zima 53 goda," "Iskuplenie," "Mesto"]
- Zvereva, T. V. "Epigraf k romanu Dostoevskogo *Brat'ia Karamazovy* i ego sviaz' s *Legendoi o Velikom inkvizitore*: (Aspekt odnoi problemy)." *Vestnik Udmurtskogo universiteta* 2 (1991): 94-96.

J. THOMAS SHAW COLLECTED WORKS

VOLUME 1: *Pushkin, Poet and Man of Letters and His Prose*

Contents:

Introduction (pp. 1-31); Pushkin's Life and Completed Works: An Overview (pp. 32-83); A Selected Pushkin Bibliography (pp. 84-109); The Pushkin His Letters Reveal (pp. 110-26); Form and Style in the Letters (pp. 127-36); The "Conclusion" of "The Queen of Spades" (pp. 137-51); "The Shot": Two Perspectives (pp. 152-73); "The Stationmaster" and the New Testament Parable (pp. 174-204); The Problem of the "Persona" in Journalism: Pushkin's Feofilakt Kosichkin (pp. 205-30); Pushkin on America and His Principal Sources: His "John Tanner" (pp. 231-59); Index 1: Pushkin's Works Cited (pp. 260-65); Index 2: Names (pp. 266-73)

ISBN Numbers: 1-884445-21-7 (cloth); 1-884445-22-5 (paper)

\$31.50 cloth; \$16.50 paper (add 5 percent for postage)

VOLUME 2: *Pushkin Poems and Other Studies*

Contents:

Introduction (pp. 1-24); The Problem of Unity of Author-Narrator's Stance in Pushkin's "Eugene Onegin" (pp. 25-47); Theme and Imagery in Pushkin's Lyric "I Remember a Wondrous Moment" (pp. 48-60); Pushkin and the Supernatural: "The Angel" and Related Poems (pp. 61-81); Novel in Verse into Opera: Pushkin's and Tchaikovsky's "Eugene Onegin" (pp. 82-91); Pushkin on His African Heritage: Publications during His Lifetime" (pp. 92-121); Byron, Chédéollé, and Lermontov's "Dying Gladiator" (pp. 122-34); Byron, the Byronic Tradition of the Romantic Verse Tale in Russian, and Lermontov's "Mtsyri" (pp. 135-62); Lermontov's "Demon" and the Byronic Oriental Verse Tale (pp. 163-80); Raskol'nikov's Two Kinds of Dreams: "Son," "Bred," and "Greza" versus "Mechta" (pp. 181-99); Problems in literary study and research (pp. 200-35); Review Articles (pp. 236-303); Book Reviews (pp. 304-64); In Honorem, and In Memoriam (pp. 365-71); Index (pp. 372-85)

ISBN Numbers: 1-884445-23-3 (cloth); 1-884445-24-1 (paper)

\$38.50 cloth; \$18.50 paper (add 5 percent for postage)

VOLUMES 3, 4, 5: *The Letters of Alexander Pushkin.*

3 volumes in 1. Third edition. Revised and corrected

ISBN Numbers: 1-884445-32-2 (cloth); 1-884445-33-0 (paper)

\$95.00 cloth; \$49.00 paper (add 5 percent for postage)

CHARLES SCHLACKS, JR., PUBLISHER

P.O. Box 1256, Idyllwild, CA 92549

Tel/Fax: (909) 659-4641; E-mail: SchSlavic@Idyllwild.com

REVIEW ARTICLE

GARY COX (Dallas, TX, U.S.A.)

NEW ENGLISH PRESTUPLENIIA: A CONSUMERS' GUIDE

The publication of two good new English translations of Dostoevsky's *Crime and Punishment*,¹ and the reissue of one of its classic renderings with an updated critical supplement,² gives teachers of Dostoevsky an embarrassment of riches. The professor choosing an English *Crime and Punishment* for classroom use cannot lose; five other translations are still in print,³ some of them quite good, all at least usable. This consumers' guide to the field will attempt to give the teacher of Russian or comparative literature a compass through all this.

The publication of new translations when existing, in-print renderings are acknowledged to be superb, raises basic questions about why we translate and retranslate. New translations are certainly called for when earlier ones contain errors or euphemisms. These charges have been made against the early translations of Dostoevsky, but an equally viable response to the problem is to revise a basically successful translation, as a few of the editions of the Garnett translation have done. When a translation is marred by dated or regional language the question becomes more complex. Dated language, arguably, should be retained, as the original has a date too. A nineteenth-century Russian novel should be translated into nineteenth-century English; if we updated translations one could argue that we should update originals as well (e.g., "Hi!

1. Fyodor Dostoevsky, *Crime and Punishment*, trans. Richard Pevear and Larissa Volokhonsky (New York: Vintage Books [Random House], 1993; Fyodor Dostoyevsky, *Crime and Punishment*, trans. David McDuff (London: Penguin, 1991).

2. Feodor Dostoevsky, *Crime and Punishment*, ed. George Gibian, trans. Jessie Coulson (New York: Norton Critical Editions, 1989).

3. Translated by Constance Garnett (New York: Modern Library [Random House], 1956, to mention only one of the many editions of her translation); trans. Sidney Monas (New York: New American Library-Dutton, 1968); trans. David Magarshack (London: Penguin, 1951 and later printings); trans. Michael Scammell (New York: Washington Square Press, 1963); trans. Julius Katzer (Moscow: Raduga, 1985).

I'm Ishmael!"). Of course the value of dated language has an upper limit — the expressions the translator chooses in the target language must remain current enough to be comprehensible to future generations. Still, given a bottom line of readability, a good translation should seem as archaic to target-language readers as the original does to native speakers of the source language.

Regional language is another matter. Since it has been chiefly British translators who rendered Russian writers into English earliest and best, one could argue for the production of American translations. Still, none of these justifications presents a strong case for new translations in the present instance.

Nonetheless, publishers will continue to issue new translations of foreign language classics that sell well, whether the project is intellectually justifiable or not. In fact, one might argue that the more important reasons for continual retranslation are economic. If world literature is to remain a viable part of the publishing industry, publishers need the opportunity to revitalize the market through retranslation, even if someone should prove that Constance Garnett is unsurpassable. By the same token, if talented translators are to make a living at their craft, they need a continuing supply of demonstrably salable texts to translate, and they need the chance to hone their skills on the classics.

One might also argue that there are good hermeneutic grounds for retranslation. Each generation is entitled, perhaps, to its own "misreading" of a classic text. All of this is just to say that retranslation is going to occur in any case — we might as well learn to find our way among the options.

The Pevear/Volokhonsky team comes to *Crime and Punishment* fresh from the triumph of their rendition of *The Brothers Karamazov*.⁴ They have a clear commitment to preserving the quirky aspects of Dostoevsky's writing; they resist the urge to smooth out odd syntax or explain away peculiar choice of words, an urge to which other translators have usually succumbed. As a result, their translation preserves a roughness and an earthy vitality that English-speaking readers may not have seen in Dostoevsky to date.⁵ The edition also contains a useful "Foreward" by Pevear, focussing on new elements in Dostoevsky's artistic vision and stylistic practice, and tracing them to *Notes from Underground* and some of the author's journalistic writings of

4. See reviews by Caryl Emerson (*The Brothers, Complete*. *The Hudson Review*, 44, No. 2 [Summer 1991], 310); John Bayley (*The New York Review of Books*, 38, No. 11, June 13, 1991, p. 35); and George Woodcock (*The Sewanee Review*, No. 100 [Winter 1992], p. 171).

5. See Donald Fanger's review of both of these new translations, "The Limits of Eloquence," p. 45 in *The New Republic*, Oct. 12, 1992. See also Emerson's review of *The Brothers Karamazov*, and G. S. Morson, "How to Read *Crime and Punishment*," *Commentary*, 96, No. 3 (June 1992), 49.

the period. The translation has a clear sense of its purpose and its difference from the tradition; it is the kind of translation we should prefer if our reasons for retranslation are hermeneutic. Other aids to the reader include an exhaustive character list, with word stress and nicknames noted, a few notes on etymology, and a couple of paragraphs on the geography of St. Petersburg. The front matter gives the reader the essentials. Extensive and useful footnotes are placed at the end of the novel.

David McDuff is no newcomer to the translation of Dostoevsky either; Penguin has published three volumes of his translations of earlier Dostoevsky works, including [*Notes from the*] *House of the Dead*, and *Poor Folk*. He seems to be replacing Magarshack as Penguin's house Dostoevsky translator, although the Magarshack *Crime and Punishment* is still listed as "in-print." McDuff's translation fills a few of the *lacunae* left by earlier translators; McDuff understands Russian very well, and he has a good feeling for some of the odd voices of this polyphonic work. But McDuff's prolix, periphrastic style is very much in the tradition of earlier British translations of Dostoevsky, apologetically explaining the oddity of Dostoevsky's prose instead of letting it stand. "McDuff removes the shadows," as Donald Fanger puts it.⁶ This rendition of *Crime and Punishment* really has very little new to offer. Aids to the reader are not very helpful. The "Introduction" is rather monophonic for this critic's tastes, interpreting the work for the reader (leaning heavily on Solov'ev) instead of preparing the reader for making his or her own judgments. Instead of a character list, the reader gets a list of nineteenth-century Russian currency denominations, hardly crucial to a one's ability to follow the novel. Notes are almost as extensive as those of the Pevear/Volokhonsky team, but these translators are interested in glossing different things — only about a third of them overlap. Partly this results from McDuff's practice of leaving words for "*bytovye*" cultural artifacts (e.g., *sukhar'*, *podděvka*, *kut'ia*, *armiak*) untranslated, presumably to preserve ethnic flavor, and glossing them instead in the notes.

The third edition of George Gibian's Norton Critical Edition of the novel⁷ is welcome, since an extensive "readers' aid" apparatus has always made this the most useful edition for classroom adoption. These aids include a character list, with stress marks, nicknames, and notes on etymology, a map (the only edition to include one), a good bibliography, and a biographical chronology of the author. Instead of an introduction for the reader, the edition includes the extensive collection of articles that is the hallmark of the Norton Critical Editions. The addition of articles by Czeslaw Milosz and Andrzej Wajda,

6. Fanger, "The Limits of Eloquence," p. 48.

7. Reviewed by R. M. Davison in *Notes and Queries*, June 1990, p. 252, and by Gene Fitzgerald in *The Slavic and East European Journal*, 34, No. 1 (Spring 1990), 106.

selections from Mikhail Bakhtin's writings, a piece on contemporary police methods, as well as the addition of a sprinkling of footnotes, make the edition's critical apparatus even stronger (although I was sorry to see the piece on Sylvia Plath disappear). The translation used is Jessie Coulson's 1953 rendition,⁸ and while I agree with Gibian that "it is readable in its own right," in precision and completeness it falls short of both new translations and of several other existing ones as well.

It was Constance Garnett who first put *Crime and Punishment* into English in 1914, as part of her comprehensive translation of the nineteenth-century Russian classics. Her *Crime and Punishment* was republished in 1932, 1938, 1948, 1950, and 1956, and several times since, under the imprimatur of various publishing entities. Her overall career achievement was remarkable by anybody's account, although she has always had her detractors. No one denies that she glossed over things she did not quite understand or think altogether decent.⁹ Perhaps Kornei Chukovsky put it best: her Dostoevsky is "a smooth lawn mowed in the English manner"¹⁰ and stated thus the criticism is not all that devastating. But what is extraordinary is that her evocative and often eloquent English style, coupled with a solid if occasionally flawed grasp of Russian, conveyed a remarkably nuanced Russia to generations of readers in the English-speaking world. Any Russian-English translator since her must deal with influence anxiety toward her. While I admit her minor lapses, I have never flinched at having my students read her translations, because she is really quite good at giving readers "the Dostoevsky experience." Several reviewers of these two new translations have declared a preference for Garnett over either of them.¹¹ Morson suggests that Garnett is preferable for a first reading, but recommends Pevear/Volokhonsky for the second time around.¹²

Other available translations include a fine rendition by Sidney Monas,¹³ David Magarshack's *Crime and Punishment*,¹⁴ also part of an extensive series of competent translations of nineteenth-century Russian classics, con-

8. Also available from Oxford University Press.

9. See Bayley, Woodcock, for example.

10. Quoted by Emerson, p. 310, from *The Art of Translation: Kornei Chukovsky's 'A High Art'*, ed. and trans. Lauren Leighton (Knoxville: Univ. of Tennessee Press, 1984).

11. See G. S. Morson, "How to Read 'Crime and Punishment,'" *Commentary*, 93, No. 6 (June 1992), 49; Richard Lourie, "'Crime and Punishment,'" *The New York Times Book Review*, April 6, 1992, p. 24A; Charles Moser, "'Crime and Punishment,'" *Choice*, 29, No. 5 (Jan. 1992), 751 (McDuff only).

12. Morson, p. 49.

13. New York: New American Library-Dutton, 1968.

14. London: Penguin, most recently 1987.

sidered drily academic by some,¹⁵ a little-known rendition by Michael Scamell which is the most accurate (literal) translation of the novel prior to Pevear/Volokhonsky,¹⁶ and a Soviet-published translation by Julius Katzer, which is only slightly flawed by the stylistic awkwardness characteristic of such products.¹⁷

Perhaps the most effective way to evaluate these translations will be to compare "core samplings" that represent some of the diverse voices of this polyphonic work. First let us look at a passage that reflects a fairly pure third person observer's voice. How about this one, from the novel's very crux:

Стараясь развязать снурок и оборотясь к окну, к свету [все окна у ней были заперты, несмотря на духоту], она на несколько секунд совсем его оставила и стала к нему задом. Он расстегнул пальто и высвободил топор из петли, но ещё не вынул совсем, а только придерживал правою рукой под одеждой. Руки его были ужасно слабы; самому ему слышалось, как они, с каждым мгновением, всё более немели и деревенели. Он боялся, что выпустит и уронит топор . . . вдруг голова его как бы закружилась. [I, 7]

[McDuff] As she attempted to untie the ribbon she turned towards the window in search of more light (all the windows in her apartment were closed, in spite of the stifling heat), and for a few seconds she moved right away and stood with her back to him. He undid his coat and freed the axe from its loop, but did not take it right out, merely held it in place with his right hand under the garment. His hands were horribly weak; with each moment that passed he could feel them grow ever more numb and wooden. He was scared he would lose his grip on the axe and drop it . . . suddenly his head started to go round.

[Pevear/Volokhonsky] Trying to untie the string and going to the window, to the light (all her windows were closed, despite the stuffiness), she left him completely for a few seconds and turned her back to him. He unbuttoned his coat and freed the axe from the loop but did not quite take it out yet; he just held it in his right hand under the coat. His hands were terribly weak; he felt them growing more and more numb and stiff every moment. He was afraid he would let go and drop the axe . . . suddenly his head seemed to spin.

15. See Woodcock, p. 171.

16. New York: Washington Square Press, 1963.

17. Moscow: Raduga Press, 1985.

Right away we notice the fundamental difference between these translations. Pevear and Volokhonsky are at once literal and concise, while McDuff has a tendency to expand the text. Note for instance that the phrase governed by the verbal adverb "oborotias'" is translated literally by Pevear and Volokhonsky, while McDuff makes it an independent clause and adds the explanatory "in search of." Compare also "every moment" and "with each moment that passed." Donald Fanger has noted that McDuff's version has 40,000 more words than the Pevear/Volokhonsky.¹⁸ Although we do not have space here to print all eight available translations of the passage, some comparative notes are in order. Constance Garnett is as literal as Pevear/Volokhonsky, except that she is quite free with the last line: "A sudden giddiness came over him." Coulson loses even more here with "His head was whirling," missing both the initiatory "za—" and also the limited perspective of "kak by." In fact, Coulson is quite cavalier about leaving concepts out ("na neskol'ko sekund" disappears) and paraphrasing with a completely different image ("ne vynul sovsem" is described from the opposite perspective: "still kept it concealed"). Scammell manages to be literal without being too awkward in English; Katzer is somewhat less literal, yet a bit more awkward. Magarshack shares Coulson's periphrastic tendency, but manages to get all the concepts in, even when completely altering their syntax. Magarshack is the only one who accurately renders "samomu emu slyshalos', kak [ruk] . . . nemeli. . . ." All the others translate this as something like "He felt them grow numb," missing the fact that the hands are the subject, and that the dative impersonal construction, intensified by *samomu*, makes Raskol'nikov an oblique observer of his behavior. Magarshack gets it right, albeit losing some grace in the process: "he could himself feel how they were . . . growing numb. . . ."

Dostoevsky was experimenting in *Prestuplenie i nakazanie* with a narrative technique poised midway between first and third person narration. Let us look next at a passage of what is sometimes called *erlebte Rede* or lived speech, in which the protagonist's thought patterns are monitored by a third person voice:

Никакой хозяйки, в сущности, он не боялся, что бы та ни за-
мышляла против него. Но останавливаться на лестнице, слушат;
всякий вздор про всю эту обыденную дребедень, до которой ему
нет никакого дела, все эти приставания о платеже, угрозы, жало-
бы, и при этом самому изворачиваться, извиняться, лгать, — нет
уж, лучше проскользнуть как-нибудь кошкой по лестнице и ули-
знутъ, чтобы никто не видал. [I, 1]

18. Fanger, p. 48.

[McDuff] As a matter of fact, no landlady on earth had the power to make him afraid, whatever she might be plotting against him. But to have to stop on the stairs and listen to all that mediocre rubbish that had nothing whatsoever to do with him, all those pestering demands for payment, those threats and complaints, and be compelled in response to shift his ground, make excuses, tell lies — no, it was better to slink down the stairs like a cat and steal away unseen by anyone.

[Pevear/Volokhonsky] As a matter of fact, he was not afraid of any landlady, whatever she might be plotting against him. But to stop on the stairs, to listen to all sorts of nonsense about this commonplace rubbish, which he could not care less about, all this badgering for payment, these threats and complaints, and to have to dodge all the while, make excuses, lie — oh, no, better to steal catlike down the stairs somehow and slip away unseen by anyone.

The Pevear/Volokhonsky is more literal at the outset, as is Coulson, while Garnett, like McDuff, inverts the subject/object relationship of the first clause, presumably in order to preserve the word order inversion. She reads: "Nothing that any landlady could do had a real terror for him. . . ." Monas solves the problem with: "It was not landladies he feared. . . ." But later on it is McDuff who is literal (along with Magarshack), while Pevear and Volokhonsky translate "kotoryi . . . dela" as "which he could not care less about" (also Katzer's reading), while Garnett leaves the phrase out altogether. Coulson gives Raskol'nikov a much more assertive role here: "in which he refused to take any interest." It is interesting to contrast the translators' treatments of the redundancy of "vsiakii vz dor pro vsiu etu obydennuiu drebeden'." Before Pevear/Volokhonsky, only Scammell, Monas, and Katzer preserved the stylistic flaw by translating both words for rubbish. McDuff leaves out the first one; Coulson says "chatter about trivialities," Garnett reads "trivial irrelevant gossip," Magarshak — "dreary nonsense." And mystifyingly, no one hits upon "everyday" which would be both srylistically and etymologically the most successful equivalent of *obydennyi* here.

What about Raskol'nikov's own voice. Here is a passage of interior monolog that appears late in the novel:

"Я зол, я это вижу, — думал он про себя, устыдясь чрез минуту своего досадливого жеста рукой Дуне. — Но зачем же они сами меня так любят, если я не стою того! О, если бы я был один и никто не любил меня и сам бы я никого никогда не любил! *Не было бы всего этого!* А любопытно, неужели в эти будущие пят-

надцать-двадцать лет так уже смиряется душа моя, что я с благоговением буду хныкать пред людьми, называя себя ко всякому слову разбойником? Да, именно, именно! Для этого-то они и ссылают меня теперь, этого-то им и надобно. . . . Вот они снуют все по улице взад и вперёд, и ведь всякий-то из них подлец и разбойник уже по натуре своей; хуже того — идиот! . . . О, как я их всех ненавижу!" [VI, 7]

[McDuff] 'That was a nasty thing for me to do, I realize that,' he thought to himself, feeling shame a moment later at the gesture of annoyance he had made to Dunya. 'But why do they love me so much, if I don't deserve it? Oh, if I were alone and no one loved me and I had never loved anyone! *All this would never have taken place!* But the interesting thing to know is whether in the course of the next fifteen to twenty years my soul will acquire such humility that I shall whimper in reverence before other people, ready to call myself a brigand at the first opportunity! Yes, that's it, that's it! That's why they're sending me into exile now, it's that that they want . . . There they all are, scurrying back and forth along the street, and I mean, every one of them is a brigand and a bastard at heart; worse than that — an idiot! . . . Oh, how I hate them all!'

[Pevear/Volokhonsky] "I'm wicked, I see that," he thought to himself, feeling ashamed a moment later of his irritated gesture to Dunya. "But why do they love me so, when I'm unworthy of it! Oh, if only I were alone and no one loved me, and I myself had never loved anyone! *None of this would be!* Curious, is it possible that in these next fifteen or twenty years my soul will become so humbled that I'll reverently snivel in front of people, calling myself a robber with every word? Yes, precisely, precisely! That's why they're going to exile me now, that's what they want . . . Look at them all scuttling up and down the street, and each one of them is a scoundrel and a robber by his very nature; worse than that — an idiot! Oh, how I hate them all!"

Both capture Raskol'nikov's voice. Dealing with the problem word *zol*, the duo translates it literally, as we would expect, passing the problem along to the reader. McDuff finds perhaps the best English equivalent of "zol" for this context, but then he expands the phrase for an explanation which is totally unnecessary. Garnett, Monas, and Scammell all have "wicked," Coulson and Katzer "cruel," Magarshack reads "It was awful of me." Speaking of individual problem words, McDuff's "bastard" is inappropriate; that usage is more recent. All eight translators, *edinyim glasom*, translate *idiot* as "idiot." The

context here, the Greek etymology, and what we know of the soon-to-be-written drafts for the novel bearing this word as title, all suggest that the author had in mind something more like "pariah." Almost all of the translators agree in general with McDuff on the translation of "ne bylo by vsego etogo"; only Magarshack and Pevear/Volokhonsky insist on the more literal "None of this would be!" (Magarshack makes it past tense). Here is an instance where explanatory periphrasis is probably called for, given the elliptical character of Russian verbs of being.

Let us move away from both Raskol'nikov and the narrator and see what these translators do with the more peculiar voices in the book. The most difficult, of course, is Porfiry Petrovich:

— Так-с, так-с, — не сиделось Порфирию, — мне почти стало ясно теперь, как вы на преступление изволите смотреть-с, но . . . уж извините меня за мою назойливость [беспокою уж очень вас, самому совестно!] — видите ли-сь успокоили вы меня давеча очень-с насчёт ошибочных-то случаев смешения обоих разрядов, но . . . меня всё тут практические разные случаи опять беспокоят! Ну как иной какой-нибудь муж али юноша вообразит, что он Ли-кург али Магомет . . . — будущий, разумеется, — да и давай устраниТЬ к тому все препятствия. . . Предстоит, дескать, далёкий поход, а в поход деньги нужны . . . ну и начнёт добывать себе для похода . . . знаете? [III, 5]

[McDuff] 'Quite so, sir, quite so,' Porfiry said, unable to keep still in his seat. 'I think I've almost grasped the way in which you choose to view crime, sir, but . . . please forgive me for being so insistent (I really am putting you to a lot of trouble, I feel quite guilty!) — you see, sir, it's like this: you set my mind at rest just now with regard to erroneous instances of confusion between the two categories, but . . . well, there are certain practical possibilities that still bother me! Oh, take some man or some young chap who imagines he's a Lycurgus or a Mahomet . . . a budding one, of course — well, off he goes to clear away all the obstacles . . . and he says to himself: 'I've a long way ahead of me, and I'll need some money for the road . . .' Well, and so he starts going about getting his hands on that money . . . you know what I mean?'

[Pevear/Volokhonsky] "Right, right, sir," Porfiry could not sit still. "It has now become almost clear to me how you choose to look at crime, sir, but . . . excuse my importunity (I'm bothering you so much; I'm quite ashamed!) — you see, sir, you have reassured me

greatly concerning cases of a mistaken mixing of the two categories, but . . . I keep being bothered by various practical cases! Now, what if some man, or youth, imagines himself a Lycurgus or a Muhammad — a future one, to be sure — and goes and starts removing all obstacles to that end . . . We're faced with a long campaign, and for this campaign we need money . . . and so he starts providing himself for the campaign . . . you know what I mean?"

Neither new translation captures Porfiry's bizarre voice; the task may well be impossible. But both improve on all six existing translations, if only because they make at least some attempt to translate "izvolite" and "-s". "Sir" and "choose to" do not really do the job, however; to render Porfiry's attitude, one would have to pepper the prose with equivalent English expressions of mock servility. "How your honor regards crime" might do. But Porfiry's word order defies translation, and "-s" is not the only post-positive particle he uses with devastating skill: observe the use of "-to and word order in the phrase: "vidite li-s: . . . razriadov." Comparable mechanisms of emphasis, deference, and hesitation need to be found, something like: "You see, my good man, you *have* set my mind at ease just now, very much so, my man, regarding . . . umm, erroneous instances of the confusion of the two categories." One would have to take a lot more liberties than these translators do in order to render Porfiry's voice into English. However, if I had to choose one of these, I would say that McDuff's garrulity serves him well here and renders a bit more of the feel of Porfiry's blather.

Let us have a look at Marmeladov's besotted, quasi-biblical maundering in Part I, Chapter 2:

— Думаешь ли ты, продавец, что этот полууштоф твой мне в сласть пошёл? Скорби, скорби искал я на дне его, скорби и слёз, и вкусили обрёл; а пожалеет нас тот, кто всех пожалел и кто всех и вся понимал, он единий, он и судия. Приидёт в тот день и спросит: "А где дщерь, что мачехе злой и чахоточной, что детям чужим и малолетним себя предала? Где дщерь, что отца своею семногого, пьяницу непотребного, не ужасаясь зверства его, пожалела?" И скажет: "Приди! Я уже простил тебя раз. . . . Простили тебя раз Прощаются же и теперь грехи твои мнози, за то, что возлюбила много. . ." И простит мою Соню, простит, я уж знаю, что простит. . . Я это давеча, как у ней был, в моём сердце почувствовал! [I, 2]

[McDuff] 'Do you think, master publican, that I drank this jug of vodka of yours for the sake of enjoyment? Sorrow, sorrow is what I

sought at its bottom, sorrow and tears, and of those have I partaken and those have I found; and the one who will take pity on me is him that hath pity for all men and whose wisdom passeth all understanding, he alone, he is our judge. He will come this day, and inquire: "And where is the daughter that hath not spared herself for the sake of her harsh-tongued and consumptive stepmother and for young children that are not her own kith and kin? Where is the daughter who took pity on her earthly father, an obscene drunkard, undismayed by his bestial nature?" And he will say unto her: "Come unto me! I have already forgiven thee once . . . Forgiven thee once . . . Thy sins, which are many are forgiven; for thou lovest much . . ." And he'll forgive my Sonya, he'll forgive her, I know he will . . . I felt that then, when I went to see her, felt it in my heart!"

[Pevear and Volokhonsky] "Do you think, wine merchant, that this bottle of yours brought me sweetness? Sorrow, sorrow I sought at its bottom, sorrow and tears, and I tasted it and found it; and He will pity us who pitied everyone, and who understood all men and all women, He alone, and He is the judge. On that day He will come and ask, 'Where is the daughter who gave herself for a wicked and consumptive stepmother, for a stranger's little children? Where is the daughter who pitied her earthly father, a foul drunkard, not shrinking from his beastliness?' and He will say, 'Come! I have already forgiven you once . . . I have forgiven you once . . . And He will forgive my Sonya, He will forgive her, I know he will . . . Today, when I was with her, I felt it in my heart!"

Again the verbose McDuff satisfies my tastes a little better than the spare prose of Pevear and Volokhonsky, partly because he uses some King James English to render the feel of the Church Slavonicisms. Monas also achieves quasi-Biblical elevation here. However, I will have to agree with Morson, that whenever any kind of eloquence, even the bathetic type, is at issue, Garnett is not to be excelled.¹⁹ In this passage, all the translators have had difficulty with the "kotoryi vsekh i vsia ponimal," either ignoring the second, grammatically incorrect object, or rendering it "all things" (Monas has "each and everyone"). The periphrastic McDuff gives us an expanded version of this second choice, in "whose wisdom passeth all understanding," but Pevear and Volokhonsky, I think correctly, see it as Marmeladov's garbled attempt at an Old Slavonic feminine plural accusative, and they give us "who

19. Morson, p. 49.

understood all men and all women." Along similar lines, "on edinyi" is probably a garbled quotation of Deuteronomy 6:4, and so should be rendered "he is one [God]," according to the interpretation of that passage that would have been contemporary to Marmeladov and Dostoevsky.

Given his superiority at quasi-Biblical *skaz*, it seems odd that McDuff makes almost no attempt to approximate Laviza Ivanovna's German accent in Part II, Chapter 1, leaving the field to Pevear/Volokhonsky, who capture it nicely:

— Никакой шум и драки у меня не буль, господин капитэн, . . . и никакой, никакой шкандалъ, а они пришоль пьян, и это я все расскажит, господин капитэн, а я не виноват . . . у меня благородный дом, господин капитэн, и благородное обращение, господин капитэн, и я всегда, всегда сама не хотель никакой шкандалъ. А они совсем пришоль пьян и потом опять три пугилки спросил, а потом один поднял ноги и стал ногом фортепьян играль, и это совсем нехорошо в благородный дом, и он ганц фортепьян ломаль и совсем, совсем тут нет никакой манир, и я сказалъ. [II, 1]

[McDuff] 'There was no trouble or fighting on my premises, *Herr Kapitän*, . . . And there was no, no scandal, but they were drunk when they arrived, that's all there is to it, *Herr Kapitän*, and I'm not to blame . . . I keep a decent house, *Herr Kapitän*, and a decent way of life, and I have always, always avoided any kind of scandal. But they arrived completely drunk and then they asked for another three bottles, and then one of them put his legs up and started to play the piano with his foot, and that is not the way to behave in a decent house, and he ruined the piano -- *ganz* -- and had completely no, no manners, I told him so.'

[Pevear and Volokhonsky] "I did not haff any noise und fighting, Mr. Kapitan, . . . und it vas no, it vas not any shcandal, but he came trunken, und I vill tell it all, Mr. Kapitan, und it is not my fault . . . mine is a noble house, Mr. Kapitan, und a noble behavior, Mr. Kapi-tan, und I alvays, alvays didn't vant any shcandal. But he is coming completely trunken, und then again is asking for three more pottles, und then he raised one of his foots und begint to play the fortepiian mit his foot, und this is not nice at all in a noble house, und he ganz broke the fortepiian, und he had no maniers, no maniers at all, und I tell him so."

It seems to me, however, that the best rendering of this passage remains that of Sidney Monas; unfortunately, considerations of space make it impossible to print it here.

Finally, let us look at a couple of passages of written *skaz*. In this passage from Luzhin's letter, both new translations are quite similar.

"Буду же иметь честь посетить вас и откланяться вам в вашей квартире не иначе как завтрашний день, ровно в восемь часов полудни, пригом осмеливаюсь присовокупить убедительную и, прибавлю к тому, настоятельную просьбу мою, чтобы при общем свидании нашем Родион Романович уже не присутствовал, так как он беспримерно и неучтиво обидел меня при вчерашнем посещении его в болезни и, кроме того, имея лично к вам необходимое и обстоятельное объяснение по известному пункту, насчёт коего желаю узнати ваше собственное истолкование. Имею честь при сем заранее предупредомить, что если, вопреки просьбе, встречу Родиона Романовича, то принуждён буду немедленно удалиться, и тогда пеняйте уже на себя." [II, 2]

[McDuff] I shall not have the honour of visiting you and greeting you in your accommodation until tomorrow evening at eight o'clock precisely. In this regard I must venture to append the earnest and, I would add, urgent request that Rodion Romanovich not be present at our joint meeting, as in the course of my sick-visit to him yesterday he insulted me in an unprecedented and discourteous manner, and as, moreover, I am anxious to have an urgent personal discussion with you in respect of a certain point, your own interpretation of which I am desirous to learn. I have the honourable duty to warn you in advance that if, contrary to my request, I encounter Rodion Romanovich, I shall have no option but to leave without further ado, and for that you will have only yourselves to blame.

[Pevear and Volokhonsky] I shall have the honor of calling upon you and paying my respects to you in your apartment not earlier than tomorrow evening at eight o'clock sharp, and with that I venture to add an earnest and, may I say, insistent request that Rodion Romanovich not be present at this general meeting of ours, inasmuch as he offended me in an unparalleled and discourteous way when I visited him yesterday in his illness, and wishing, moreover, to have a necessary and thorough discussion with you of a certain point, concerning which I should like to know your own interpretation. With that I have the honor of forewarning you beforehand that if, contrary to my request, I do en-

counter Rodion Romanovich, I shall be obliged to withdraw at once, and in that case you will have only yourself to blame.

Typically, McDuff explains the oddness of “imeiu chest’ . . . preuvedomit” by calling it “the honorable duty.” Most translators smooth out the very strange choice of words here. Monas, for instance, reads: ‘I hope, however, to have the honor of visiting you . . .’ Pevear and Volokhonsky, however, let it stand in all its oddity. Both new translations correctly divine that “ne inache kak” purports “not earlier than” (McDuff: “not until”), while almost all earlier translators misread it as “not later than”—Scammell alone gives it to us literally, if awkwardly, as “none other than.” Likewise, only Scammell among all the translators (including the new ones) correctly renders “uzhe ne” as “no longer” suggesting that Rodion Raskol’nikov is to be dropped from the guest list for future meetings as well. As far as the poisonous tone of the letter goes, Pevear and Volokhonsky, and perhaps Scammell, render it best, probably owing to their unvarnished literalism.

Both new translations capture the indirect manipulativeness of Mrs. Raskol’nikova’s letter:

“Знаешь что, бесценный мой Родя, мне кажется, по некоторым соображениям [впрочем, отнюдь не относящимся к Петру Петровичу, а так, по некоторым моим собственным, личным, даже, может быть, старушечьим, бабьим капризам], — мне кажется, что я, может быть, легче сделаю, если буду жить после их брака особо, как и теперь живу, а не вместе с ними.”

[McDuff] Do you know, my precious Rodya, I think that, for various reasons (which I hasten to add have nothing whatsoever to do with Pyotr Petrovich, but are just a result of my own personal and possibly even old-womanish, female whims) — I think that I may, possibly, do better if after the marriage I continue to live on my own, as I do at present, and not together with them.

[Pevear and Volokhonsky] You know, my precious Rodya, it seems to me from certain considerations (by no means relating to Pytor Petrovich, incidentally, but just so, from my own personal and perhaps even old-womanish caprice), it seems to me that I would, perhaps, do better, after their marriage, to live separately, as I do now, and not with them.

The duo captures the jerky syntax and zigzag sequentiality of the prose better than McDuff, who smoothes everything out, as do most of the earlier translators. McDuff renders more accurately the redundancy of “po nekotorym

moim sobstvennym, lichnym . . . starushech'imi bab'imi kaprizam" (although neither new translation renders "nekotorym" here). All of the earlier translators smooth everything out.

In conclusion, I would like to offer the following "Best Buy Guide," designed for the busy professor of comparative or Russian literature in translation who needs to fill out the bookstore order form but lacks the time to inspect all of the available products personally. The question of the quality of a given translation is, of course, a matter of personal taste, but for the sake of preserving *some* objectivity I have rated the translations in three separate categories: accuracy (literalness), style, and polyphony (the ability to capture various voices).

Southern Methodist University

		<i>Introduction</i>	<i>Notes</i>	<i>Bibliography</i>	<i>Map</i>	<i>Characters</i>	<i>Precision</i>	<i>Style</i>	<i>Polyphony</i>	<i>Best Buy?</i>
P & V	excellent	extensive	--	--	exhaustive	10	10	7		Best Buy
McDuff	fair	extensive	--	--	--	9	8	9		Good Buy
Norton helpful	[articles] exhaustive	occasional	extensive	9	Best Buy					
Garnett	varies	--	--	--	--	7	10	8		Good Buy
Monas	good	--	short	--	short	8	9	9		Good Buy
Magarshack	good	--	--	--	--	9	8	7		
Scammell	fair	--	--	--	--	10	7	7		
Katzer	poor	--	--	--	--	8	6	7		

BOOK REVIEWS

Richard Peace. *Dostoevsky's "Notes from Underground."* London: Bristol Classical Press, 1993.

113 pp. Paper.

Richard Peace has contributed a useful volume to a new series published by Bristol Classical Press entitled "Critical Studies in Russian Literature." The series aims to provide up-to-date critical guides to some of the best-known texts in Russian literature. Peace previously authored an excellent study, *Dostoevsky: An Examination of the Major Novels*, published by Cambridge University Press in 1971 and reprinted by Bristol in 1992.

In this slim volume (113 pp.), Peace first provides a detailed close reading and commentary on Dostoevsky's text which is followed by three brief articles, one each on the literary context, the polemical context, and the critical reception of the work.

The strengths of the study lie first and foremost in its close reading. Although the section contains a fair amount of summary and quotation, it nevertheless elucidates the major points in each of Dostoevsky's chapters. Peace describes the text in terms of a web of interrelated images and ideas, with lines of argument that go out to other chapters, "like threads connecting with other knots, so that each section has threads that link it to knots in other sections of the web, however remote." This proves to be a productive approach to untangling some of the author's most complicated ideas.

Second, Peace is a very careful and insightful reader and bears down on key words and phrases, explaining their meaning and offering excellent suggestions for precise translation. Transliterations of the original Russian are included in parentheses for comparison and verification.

Finally, the commentary is particularly valuable for explaining the many literary allusions that pepper the *Notes*. Peace identifies references to Gogol', Lermontov, and Goncharov that expand and deepen an understanding of the text. He also makes numerous comparisons with other works by Dostoevsky, both earlier and later, that help the reader see the place of *Notes* in the author's oeuvre.

My criticism of the commentary would be that not enough attention is paid to key moments. For example, in Part I, ch. xi, where the narrator finally acknowledges the limitations of his underground ("I am lying because I know as twice two [equals four] that it is not at all the underground which is better"), Peace makes no mention of the famous letter to the author's brother dated March 26 in which Dostoevsky indicates that he had deduced from all this "the necessity of faith and Christ." Surely this controversial bit of external evidence deserves to be mentioned in the commentary, however one relates to its subsequent continued exclusion from the text.

Similarly in Part II, ch. ix not enough is made of Liza's dramatic offer of love and understanding: this is clearly the key moment in the text when the narrator fails to take advantage of a way out of his underground. Peace does not accord it any special significance, and then passes over the sexual encounter between the narrator and Liza in almost the same way the author. My students often "miss it" and have to be told about sexual taboos in nineteenth-century Russian literature. But late twentieth-century Anglo-American criticism should certainly be more forthcoming and explicit.

The peculiar non-ending of the work is also left without sufficient attention, and deserves to be treated in greater detail.

The three articles following the commentary are uneven: the first on the literary context contains many interesting parallels and sources; the second on the polemical context is excellent in laying out Dostoevsky's basic disagreement with Chernyshevsky; and the third and final piece on the critical reception is too hurried to be of much use to students or specialists.

The select bibliography of general and critical works is good, but, if the work is also meant to serve the general reader, should not it include a list of recommended translations of the work?

All in all, it's a very useful little volume, and a good introduction to this intriguing and infuriating text.

Michael R. Katz

University of Texas at Austin

The Gospel in Dostoevsky. Edited by Hutterian Brethren. Foreword by Malcolm Muggeridge. Introduction by Ernest Gordon. Rifton, NY: Plough Publishing House, 1988. 258 pp. Paper.

The Gospel in Dostoevsky is a collection of seventeen excerpts intended to compile in one package the novelist's most important expositions on the relationship between man and God. It is a translation into English of the German edition of *The Source Book of Christian Witnesses Throughout the Centuries*. The material is organized topically into four sections and is accompanied by two forewords, an introduction, an afterword, and a short biographical sketch of Fedor Dostoevsky. Although all of the excerpts have existed in print since Dostoevsky published them, their presentation in one convenient unambiguously titled package allows the reader to study them in relation to each other and without having to look for them in different volumes. While this is not an altogether insignificant service, the value of the effort, unfortunately, seems to be limited to that only.

The entire first section, "Faith in God — Man's Venture," is comprised of a single excerpt, "The Legend of the Grand Inquisitor" from *The Brothers Karamazov*, Dostoevsky's last and greatest work. Section Two, "Man's Rebellion Against God," has two excerpts from *The Brothers Karamazov* and one from *The Idiot*. The eleven passages in Section Three, "On the Way to God," include excerpts from *The Devils*, *The Idiot*, *Crime and Punishment*, and *The Brothers Karamazov*. The last chapter, "Life in God," offers two excerpts, one from *The Adolescent*, and one from *The Brothers Karamazov*.

The passages in this book are among some of Dostoevsky's best writings and provide examples of his dazzling style, his convincing fervor, his brilliant arguments, his "uniquely poignant vision of the plight of man," and above all, his thoughts on religion, morality, and God. "The Legend" may very well be the most convincingly argued rejection of God ever produced in world literature; remarkably, it contains within itself the seeds of argument for self-refutation. Ivan's nightmare, an unparalleled portrayal of an ingenuous atheist's uncontrolled ego, demonstrates Dostoevsky's phenomenal understanding of the subconscious. A section from *The Idiot* in which Myshkin forgives Gania for slapping him in the face before a room full of people is a living lesson in Christ's doctrine of forgiveness. And in the section from *Crime and Punishment*, as Sonia reads the story of Lazarus from the Bible, Raskol'nikov's faith is restored. Other excerpts in the collection similarly illuminate critical phases in the lives of the

characters, who in some instances are deeply moved by the ideas of religion and God, and in other instances struggle to free themselves of these influences. Each passage is a magnificent illustration of human existence in crisis.

Although the editors do not explain their reasons for the particular arrangement of the excerpts, the order seems to fit the almost circular path from faith to rebellion to redemption, and finally back to faith in God that Dostoevsky himself traveled in his own life. Thus, "The Legend" in the first section suggests Dostoevsky's own inner conflicts concerning the acceptance of God. The essence of the two excerpts in Section Two, "Man's Rebellion Against God," fit an early phase in Dostoevsky's life (and the theme of the title. The editors themselves have provided titles to some excerpts in the book to echo the topic of the section. For example, the chapter preceding "The Legend" in *The Brothers Karamazov* is titled "Rebellion," and Ivan's nightmare is titled "The Devil." The third passage, Myshkin's scathing criticism of Roman Catholicism in *The Idiot*, which has no title in the original, is called "The Failure of Christendom.") The excerpts in the third section, "On the Way to God," show one's inner crisis and a gradual return to faith. The passages selected for the fourth section unambiguously demonstrate faith in Christ and God, and again, seem to reflect the title, "Life in God." This arrangement of material in the book fits Dostoevsky's personal journey in faith very well. I believe that by mentioning this fact the editors could have demonstrated their familiarity with the events in the novelist's life and their effect on his writings; it would also have explained better this particular organization of the material in *The Gospel in Dostoevsky*.

The book would have been perhaps best left without the introductory comments and the endnotes. These additions provide no clear sense of the book's purpose, nor do they elucidate the chronological development of Dostoevsky's initial faith in God, later struggle, and final conversion. They instead contain questionable statements ("Dostoevsky, who normally stayed as far away as possible from museums and art galleries, paid a special visit to the Museum of Ar. . . , p. 2) and sweeping generalizations ("Dostoevsky was a God-possessed man if ever there was one, as is clear in everything he wrote and in every character he created," p. 1).

The introductory comments may also lead one to believe that this nineteenth-century Russian novelist-philosopher was an unequivocal believer all his life and that he never thought or wrote about any religion other than Christianity. Anyone who knows Dostoevsky's writings will agree that these comments are too narrow to embrace the magnitude of his thoughts. Dostoevsky was more than just a Christian. However, the commentary in *The Gospel in Dostoevsky* fails even to suggest that.

Halimur R. Khan

Wayne State University

Dora Davidovna Bregova. *Ishchite i naidete. Poslednye chetyrnadsat' let zhizni Fedora Dostoevskogo. Zabluzhdenija i vershiny*. Moscow: Sovremennyi pisatel', 1993. 462 pp.

Bregova's novel, *Ishchite i naidete. Poslednye chetyrnadsat' let zhizni Fedora Dostoevskogo. Zabluzhdenija i vershiny* (Seek and Ye Shall Find: The Last Fourteen Years of Dostoevsky's Life: Delusions and Heights), is based on biographical accounts of Dostoevsky's life by his friends and family members (especially those of his wife) and on his own works and records. *Seek and Ye Shall Find* is the last in a cycle of four novels Bregova has written on

Dostoevsky's life. The first three novels, *Doroga iskanii. Molodost' Dostoevskogo* (The Road of Searching: Dostoevsky's Youth), *Sibirskoe likholete* (The Siberian Years of Ordeal), and *Schet do edinitsy* (The Solitary Ones) were published in Moscow in 1962, 1976, 1984 respectively by Sovetskii pisatel'. The world created in them is complex and often contradictory, filled with remarkable events that emulate the biography of the novelist. Their most important themes are the moral, religious, and philosophical preoccupations of the protagonist; blended with them are his thoughts and endless discussions with friends about the fate of Russia and descriptions of his indefatigable energy for creative work. Each novel is essentially an independent work of literature; together the four novels place the novelist-philosopher in the socio-political context of nineteenth-century Russia. *Seek and Ye Shall Find* covers the period during which some of Dostoevsky's most important works (*The Devils*, *The Brothers Karamazov*, and *The Diary of a Writer*) were written; it also covers the last glorious days of Dostoevsky's life when he delivered his famous Pushkin Speech.

These novels provide a lively and convincing portrait of Dostoevsky. The novelist's life, the process of literary creation, his sorrows and triumphs are all vividly depicted in Bregova's unique works. Utilizing the traditions of the historical novel, Bregova merges historical events, people, and places with imaginary characters who interact with the protagonist; the result is a rich, historically convincing picture. For example, in the first of these four novels, Dostoevsky's wide interests, especially in social, political, and literary issues, become evident during his interactions with public figures such as Belinsky, Nekrasov, Grigorovich, the members of Petrashevsky Circle, and so on. At the same time, we witness the creation of Dostoevsky's first literary works *Poor Folk*, *The Double*, "Mr. Prokharchin," "The Landlady," and "White Nights."

To depict quite convincingly the private thoughts and emotions of the hero, Bregova frequently uses internal monologue. For example, the first novel opens with a scene set in Semenovskaya Square in St. Petersburg on the cold winter day in December 1849, with a group of young Petrashevskyites awaiting sentence. When the official announcing the verdict to each of the accused approached and declared death sentence to Dostoevsky, whirled through his mind:

Да, он знал, что услышит эти слова. И все же действие их было похоже на удар по голове широким тяжелым предметом. Слегка пошатнувшись, он все же устоял на ногах. Заслонявшее весь мир лицо Аудитора расплылось, превратилось в бесформенное пятно. А посеревшие, обросшие, искаженные мукой лица товарищей стали отчстливее и ближе.

За что? . . .

. . . Впрочем, и эти минуты составляли огромное богатство, нужно было только правильно использовать его. И вот мозг — пока еще послушный ему, прекрасный, четкий механизм — мгновенно произвел расчет- минут пять положил на воспоминания о прожитой жизни, минуты две — на мысленное прощание с товарищами и одну минуту — на то, чтобы в последний раз вокруг себя поглядеть и насладиться ярким зимним утром (р. 4).

What makes this description plausible is the presence in it of ideas that Dostoevsky later developed in his novels. The altered perception of time in this critical moment occupies, for example, a prominent place in *The Idiot*.

A substantial portion of Bregova's novels is intelligent guesswork. Biographical studies of Dostoevsky (e.g., by Grossman, Yarmolinsky, Mochulsky, and so on) at times provide only with a few facts, thereby limiting our understanding of the author's reaction to them. The passage quoted below from *Seek And Ye Shall Find* provides Dostoevsky's wife, Anna Grigorevna's emotional response to the couple's departure to Europe. The family members did not welcome Dostoevsky's marriage to Anna Grigorevna, and were becoming increasingly hostile; in particular, Dostoevsky's stepson Pasha seemed determined to cause a separation between the newlyweds. The couple decided to leave Russia temporarily. Bregova describes Anna Grigorevna's thoughts as they were driving up to the train station in a carriage:

... после свадьбы — точнее, 14 апреля в середине дня — Достоевские уезжали за границу. Почти все друзья и родные напутствовали их дома, куда дружно съехались. На вокзал провожали неизменный Милуков в собственном экипаже и с ним Эмилия Федоровна и Катя, а Паша и Федор Михайлович младший, крестник, кое-как уместились все. В наемном прижатому к чемоданам и саквояжам Паше пришлось стоять чуть ли не на одной ноге.

Паша уже давно догадался сменить гнев на милость. Глядя на него, трудно было поверить, что еще совсем недавно он был вне себя — ведь поездка эта отнюдь не входила в его планы. Племянник тоже развеселился, и болтовня и шуточки (их бойко — кто бы мог подумать! парировала Аня: уж не радость ли и сознание полной независимости в дальнейшем придали ей храбрости?) не умолкали все дорогу. (р. 6)

Discussion of the value and quality of Dostoevsky's works is largely absent in Bregova's novels. Since the characters in the novels are Dostoevsky's close family members and friends, this absence may be deemed a weakness. Generally speaking, Bregova's novels do not provide critical commentary on Dostoevsky's works either in the form of narrator's digressions or through the characters. In the few cases where such commentary occurs, it is usually to establish the relationship of the artistic principles and ideas in a particular work to the events and situations in the author's real life which may have generated them.

Polemics occupies a central role in all Bregova's four novels. The major polemical themes are the relation of Russia to the West, the Russian national character, and the right to use force to achieve a higher goal. Dostoevsky the protagonist gets involved in heated discussions on these issues with his opponents and admirers. These, of course, are the same issues that Dostoevsky himself raised with his novels over a century ago. The frequent and profound discussions on life and death, religion and faith, morality, destiny, and so on, and grandiose plans of the characters in Bregova's novels create a world that seems to be an accurate reflection of the one Dostoevsky lived in. One of the best things about these novels is that they read as though this was the world of the famous novelist.

James L. Ricc. *Freud's Russia: National Identity in the Evolution of Psychoanalysis*. New Brunswick, NJ: Transaction Publishers, 1993. 288 pp.

The modern reader of Freud is frequently startled to see geography or ethnicity appear in the midst of a metaphor or as part of an explanation of neurotic behavior. When Freud, with a reference to the manner in which "in America an entire house will sometimes be moved from one site to another," explains the process through which an obsession may be transferred from the realm of action to the process of thinking, he not only endows his text with concreteness and greater poetic complexity but also deprives his writing of its illusory and seductive universality and atemporality: readers immediately begin to "place" the author and themselves on different sides of an axiological and epistemological divide. One wonders, upon reading a simile such as Freud's comparison of psychotic deliria to "a foreign newspaper after it has passed through Russian censorship at the frontier," about the nature of Freud's emotional and mythological investment in particular nations and about the manner in which they may have shaped the evolution of psychoanalytic theory.

In his interesting new book James L. Rice is intent on pursuing the various genealogical, biographical and professional threads which tied Freud to Russia and, more generally, the Slavic world. Tracing Freud's career from Paris to Vienna and concluding with his flight to London, Rice's study demonstrates the abundance of Freud's contacts with Russia and Russians. Rice focuses in detail on Freud's use of national stereotypes in his treatment of the Wolfman. Of particular interest to Rice is Freud's reading of Dostoevsky and Freud's writing of "Dostoevsky and Parricide."

Rice's book will be of far greater interest to students of Freud than of Dostoevsky. (Freud's authority as an interpreter of Dostoevsky has been significantly undercut by Joseph Frank's splendid indictment of Freud's scholarship; in Dostoevsky studies this book will simply take a modest place in the area of Dostoevsky's central European reception). Rice wonderfully demonstrates the central place occupied by "Russia" in Freud's formative experiences in Paris; he documents the surprising frequency with which Dostoevsky and his texts appeared in the discussions of the Vienna Psychoanalytic Society during the crucial first two decades of this century.

While Rice's study is rich in details linking Freud to Russia, it is short on interpretation. Granted that Freud was fascinated by Russia, how did that fascination shape the evolution of psychotherapy and the writing of particular texts? Is there a distinction between Russia's poetic and ideological function in Freud's oeuvre? What tensions are introduced into a psychoanalytic text along with nationality and ethnicity? Does nationality function differently in distinct genres of communication (letter, article, psychoanalytic session)? In short, if Russia provides a key to Freud's mind, what treasures does a study of the key reveal? An interesting interpretive reading of Freud is one which leads us to consider Freud's texts differently and to pay attention to the way in which his own obsessions and misreadings may have colored or tainted or enriched psychoanalytic theory. Examples of such fundamental, destabilizing readings have been provided in relatively recent years by Peter Brooks, Jane Gallop, Neil Hertz and others.

Freud's Russia has many interesting things to say about Freud's state of mind at the time of his writing about Dostoevsky. Rice meticulously identifies Freud's possible sources and speculates that Freud's own self-destructive addiction (to smoking — at a time when his jaw was the object of repeated surgical treatment) may have led him to identify with Dostoevsky. Along the

way there are several curious moments. Rice argues that Dostoevsky's touchingly dialogic correspondence with Avraam Kovner may have led Freud to ignore Dostoevsky's anti-Semitic outbursts. This hypothesis is developed with exceptional intricacy, yet the argument seems irrelevant given Rice's admission that there is no evidence that Freud either read or cared about Dostoevsky's anti-Semitic entries in *The Diary of a Writer*. Rice criticizes Jolan Neufeld's *Dostojewski. Skizzen zu seiner Psychoanalyse* as a primitive example of psychoanalytic hackwork and a text which, translated into Russian, may have helped to undermine psychoanalysis in Russia. He does not explain, however, why Freud cites Neufeld approvingly in "Dostoevsky and Parricide" and why Freud (so unusually) disavows his work's own originality by giving Neufeld the essay's last word ("Most of the views which are here expressed are also contained in an excellent book by Jolan Neufeld [1923]").

Freud's Russia is written in a lively style and readers will likely find it far more engaging than the average academic text. For all its lucidity, however, the text suffers from an odd repetition complex of its own. Certain quotations are introduced two, three and even four times, slightly altered in translation. We are informed at least five times of the Wolfman's threat to shoot Freud! While indicative of less than superlative editing, these repetitions also point towards the book's strength and weakness. Rich in "facts" and details (most of them different!), *Freud's Russia* does not develop or elaborate an argument or a thesis which readers might take with them. Rice's recreation of Freud's emotional and professional Russian network is fascinating, but this reader, at least, still wonders where that network might lead.

Eric Naiman

University of California, Berkeley

Grigorii Pomerants. *Otkrytost' bezdne: Etiudy o F. M. Dostoevskom*. With an article "Pokhvala esseizmu. O knige i ee avtore" by B. Khazanov in place of an Afterword. New York: Liberty Publishing House, Inc., 1989. 469 pp. \$17.95. Paper.

Grigorii Pomerants's role as an influential force in the underground *samizdat* movement of the 1960s, 1970s and 1980s is clearly evident in this collection of his selected writings on Dostoevsky. The present collection gathers fourteen of his essays on Dostoevsky, which show the workings of a mind that would not or could not accept the Soviet mandates on the interpretation of Dostoevsky.

For the most part, Pomerants bases his understanding of and approach to Dostoevsky on what he calls Dostoevsky's Credo: ". . . esli b kto mne dokazal, chto Khristos vne istiny, i deistvitel'no bylo by, chto istina vne Khrista, to mne luchshe khotelos' by ostavat'sia so Khristom, nezheli s istinoi." (p. 14) This one statement is introduced in the first essay, "Fedor Mikhailovich Dostoevskii (1821-1881)," serves as the linchpin of Pomerants's thought, and reverberates throughout the collection. What is vital for Pomerants is the implication that Christ is more important to Dostoevsky as an ideal image and symbol of love and faith than as the carrier of truth. This, more than anything, according to Pomerants, is what draws Dostoevsky to Christ and serves as a catalyst for much of his writing.

The incorporation of opposites, Dostoevsky's "dvoinaia mysl'," likewise plays a key role in Pomerants's understanding of Dostoevsky. In the last selection, "Dostoevskii-polemist," much less essayistic than the preceding writings and originally written for but not included in volume

86 of *Literurnoe nasledstvo*, Pomerants clearly states the relationship between the opposite sides: "To odno, to drugoe mozhet dominirovat", no otstupivshee na zadni plan, polugruzhivsheesia v bessoznatel'noe ne ischezaet, a lish' zvuchit kak oberton riadom s glavnou temoi." (p. 445) In an earlier essay, "Dvoinaia mysl'," Pomerants points to Dostoevsky's dual nature, a duality possessing another dual nature: "V Dostoevskom publist i stremitsia likvidirovat', lozhnui ideiu, likvidirovat' vraga; khudozhnik i myshlitel' stremitsia tol'ko postavit' vse na mesto." (p. 172)

Throughout the collection, Pomerants displays his erudition and opens to us the genesis of his creative thoughts. His ideas resemble those of Bakhtin, whom he respects and with whom he mentions conversing on the theme of Dostoevsky. Clearly there is a strong relation between the two thinkers in terms of understanding Dostoevsky as a creator of an aesthetic universe and the role of ideas within this aesthetic universe.

The given collection of essays certainly raises many questions and does give rise to the potential for further investigation by Dostoevsky scholars. The collection, however, is not, nor does it pretend to be, a strictly scholarly assessment of Dostoevsky's works. As he explicitly states at the beginning of the essay "Neulovimyi obraz," "Eto esse ne akademicheskoe issledovanie, a otdel'nye mysli o tom, kak Dostoevskii zhivet vo mne i v okruzhaushchem menia mire" (p. 101). This statement is certainly true for the collection as a whole. The essays resemble general introductory remarks about Dostoevsky to an uninitiated audience, an audience familiar with his works, but not introduced to scholarly research. Actually, given the rhetorical style and construction of the main points, the essays would seem more in keeping with a heated "kitchen debate" of the intelligentsia, with a great deal of passion, broad sweeping ideas and understanding. There are few actual textual quotations and "proofs" of an academic investigation. The essays are enriched by personal observations, feelings and ruminations but also characterized by unsubstantiated conclusions. As Pomerants states, "Ia sam polemist i ne mogu ovylech'sia ot lichnogo opyta." (p. 173)

Walter Fred Smith, II

University of Kentucky

F. D. Reeve. *The White Monk: An Essay on Dostoevsky and Melville*. Nashville, TN: Vanderbilt University Press, 1989. 192 pp. \$20.95.

In the mid-nineteenth century, Europe was in the midst of that industrial revolution which was to consolidate and extend its material hegemony into the next century. Yet, at the same time, Europe had begun to doubt itself spiritually: a growing number of intellectuals were expressing the conviction, derived from Hegel's philosophy, that European culture had already reached its apogee and was in irreversible decline. The younger and "fresher" civilizations of America and Russia were increasingly becoming repositories of Western hopes for a momentous cultural, as well as political, renewal. Within this context of expectation, the artistic achievements of Dostoevsky in Russia and Melville in America take on heightened significance, and at the same time evince a link which deserves further exploration. F. D. Reeve's comparative study therefore meets a clear need (though, surprisingly, he himself does not offer an explicit justification for his undertaking).

The first three chapters of the book are concerned with establishing the similar context, cultural and material, in which the novels of Dostoevsky and Melville arose. According to Reeve, to the extent that both America and Russia were culturally derivative from Europe, each writer had to respond to the eclipse in the nineteenth century of the "pervasive intellectual and moral order" which had characterized the eighteenth. On the material level, they were witnesses also to another European derivative, the industrial revolution, with its attendant glorification of technology and material prosperity, as well as its attendant human dislocation and inequality. Indeed, within the less mature societies of America and Russia, both the successes and the costs of industrialisation were that much more pronounced. Reeve observes that both Melville and Dostoevsky lived within societies characterized by evident and extreme injustice; and since neither could accept the intellectual placebo held out in the eighteenth-century doctrine of progress, their response to this injustice could not avail itself of any rational system which might endow it with meaning and hold out some hope for its imminent overcoming. Yet their sensitivity demanded a response, as did their vocation as artists, since, in Reeve's words, "genuine art denies established reality and exposes the distance between the values of *ought to be* and the facts of *is*."

In his view, both artists ultimately discovered this "ought" through going back beyond the rational order of the Age of Enlightenment to an earlier "Christian framework of transcendental values." What especially interests Reeve about this process of return is the paradoxical manner in which it made their literary art more quintessentially modern than that of their less moralistic contemporaries. While Reeve is properly skeptical about some of the claims made for Dostoevsky and Melville as postmodernists *avant la lettre* — he says at one point that Melville would have thought Derrida's postmodernism "rather like taking a huge clock apart to understand the nature of time" — he sees each as the creator of literary techniques so new that they could only be adequately appreciated in our century. The novelty, according to him, lies not in the metaphysic buttressing their "ought," but in the literary experiments they conducted in their attempt to find adequate artistic expression for this "ought."

The middle chapters of Reeve's study (4 through 7) examine what he calls the "craft" whereby Melville and Dostoevsky transformed popular literary forms, adapting them to their own metaphysical preoccupations. While Dostoevsky's techniques of narration, use of language, characterization, and humor (as well as the "grotesque") have been the subject of exhaustive scholarly commentary, the perspective developed by Reeve in the early chapters enables him at times to offer his readers fresh and compelling observations on these matters.

Especially noteworthy is his contention that both novelists attempted to solve the problem of an adequate artistic expression of the moral/metaphysical "ought" by composing a "perfectible fiction" or "microcosm" which was at once recognizably human and, at the same time, an alternative reality exemplifying a justice and excellence absent from our world. Reeve suggests that for Melville the ship functioned as such a microcosm, and for Dostoevsky, the monastery. In the last three chapters (8 through 10), he elaborates Melville's notion that the ship can be a "city afloat," and Dostoevsky's notion that the Russian monk, Zosima, can embody a new form of human life manifesting "responsibility," "justice," and "freedom." These are suggestive insights, though in Dostoevsky's case there are obvious difficulties with the monastery as moral microcosm which Reeve does not address: this monastery includes also the retrograde fanaticism of Father Ferapont and the malicious envy of those monks who rejoice at the odor of cor-

ruption emitted from Zosima's corpse; and Zosima himself repeatedly enjoins his disciple, Alyosha, to leave the monastery in order to be a "monk in the world."

The problem noted above is just one instance of a lack of argumentative rigor which is not always compensated by Reeve's numerous interesting insights. While students of Dostoevsky will find these insights valuable, they will find also that they exist predominantly as isolated observations in the margins of the main line of argument. That argument itself lacks persuasive force, perhaps, above all, because it lacks clarity. This is a book which would have benefitted greatly from an explanatory introduction justifying its subject, enucleating its central thesis, and outlining the development to follow. As it is, the reader is left with the impression of having witnessed a virtuoso performance without the benefit of any sort of programme to indicate what it was all supposed to be about.

Bruce K. Ward

Laurentian University

J. M. Coetzee. *The Master of Petersburg*. New York: Viking Press, 1994. 250 pp. \$21.95.

This most recent fiction by one of South Africa's most distinguished novelists is a feat of daring, for Coetzee promises no less than a fiction about Dostoevsky who is made into a fictional character and then moves about in a world that in most cases exhibits the contours of his own novelistic creations.

The plot itself is simple. While living in Dresden in 1869, Dostoevsky is informed that his stepson, Pavel Isaev has died in St. Petersburg under unconventional circumstances. Dostoevsky travels to the boarding house that his stepson occupied, moves in, begins to explore the events leading up to Pavel's death, and at the same time begins an erotic relationship with his stepson's landlady, Anna Sergeyevna, while bearing the scorn of her young daughter, Matryona. The second part of the narrative engages Dostoevsky in a search through the underground for the possessed Sergei Nechaev, a young nihilist with a printing press on which he chums out political pamphlets in his room. His travels with this young man through the festering underworld of Petersburg lead him to realize that his nephew was politically sacrificed for a cause. Now Dostoevsky, in order to reconstruct the events for himself and others, begins to assimilate and accept the tragic death of the young man by writing about it.

In reading it, we are reminded of so many conditions and characters in his longer fiction: the painters in stained overalls of *Crime and Punishment*; the adage that everything is permitted of *The Brothers Karamazov*; the nihilism of the young Stavrogin; the kindness of the young woman who resembles Sonya; the epileptic fits of Prince Myshkin of *The Idiot*; the scene in the police station in which Raskolnikov finds himself both early and late in Dostoevsky's novel; Myshkin's revelation just before one of his epileptic seizures, of what it means that "there will be no more time." It is as if Dostoevsky has discovered in St. Petersburg all of the crises that peopled his own imagination and to which he gave voice in his fiction. Now, in Coetzee's bold and provocative fiction, the novelist creates a fictional Dostoevsky and allows him to explore the terrain he created in his own fiction in order to reveal perhaps the peculiarly irrelevant boundary that is normally present between fictional creation and lived reality, a distinction that Coetzee successfully allows to evaporate through search by the fictional Dostoevsky for the motive of his stepson's murder. And to underscore this blurring boundary, Dostoevsky says to

himself early in the action, "I am behaving like a character in a book" (p.27). And just prior to such a revelation, the landlady proudly proclaims to her new boarder: "We have a book of yours, *Poor Folk*. It was one of my husband's favorites" (p. 25).

What I found particularly credible in this novel is the successful creation of two qualities that have kept me reading and studying Dostoevsky for many years: the individual tone of his characters, and the atmospheric mood of his geography. These two created realities Coetzee succeeds in replicating or mimetically representing, so that after a point one feels the heavy, dark and oozing contagion of his world, of things decaying, falling apart, dissolving, often in an underworld setting. One such example features starving children who wait in a dark damp basement for their street-wise mother to return with a still warm loaf of bread. They greet her with an indifference that is as ferocious and unrelenting as their appetites.

The other element that Coetzee establishes with authority is that, when the novelty of Dostoevsky searching the upper world of the Haymarket and the underworld of Nechaev wears thin, one senses that the other level of significance concerns the power of the fiction writer to create a world that is either non-existent or only dimly apprehended by the rest of us. Anna Sergeyevna serves Dostoevsky as an Athena or Beatrice, an inspiration to write the past of Pavel and so give his death both validity and meaning. She tells him: "You are an artist, a master,' . . . It is for you, not for me, to bring him back to life" (p. 140). And he reflects on this word, *Master*. "It is a word he associates with metal—with the tempering of swords, the casting of bells" (pp. 140-44 1). It is the writer's craft, the artist's ability with words to recreate, even resuscitate the dead. This is not the writer of political pamphlets, the Nechaev's of the world, "the new man of ideas" (p. 196), but the fiction writer, who by an act of imagination can turn a fall into a flight. He is to use the death of his stepson as an opportunity "to wrestle with the darkness, to absorb it, to make it his medium. . . . To hold it all within him: Russia, Pavel, death" (p. 235). This is the act of making meaning that Coetzee establishes through the writer who now must write his way to signification, to embrace the death of one loved and not to be crushed by its oppressive power.

Poetically it fits, therefore, that at the end of the novel Dostoevsky the fictional character has begun to sketch out scenes of how he *imagined* the last days of Pavel were lived, and in his poetic creation he weaves the daughter, Matryona, in with his own creation, Marya Lebyatkin, to create a fiction inside a narrative that is Coetzee's creation. "He is writing for himself. He is writing for eternity. He is writing for the dead" (p. 245).

Coetzee has fabricated his own Dostoevsky as a way of meditating on the creative process and on the act of fiction writing. It is an exciting work of fiction for anyone interested in seeing Dostoevsky in an original way, an ingenious angle on the act of writing, and a successful example of how to recreate in fiction one of the great storytellers of any literature.

THE COMPLETE WORKS OF ALEXANDER PUSHKIN IN ENGLISH

Editorial Board: Chairman: Iain Sproat (U.K.), Leonid Arinshtein (Russia), John Bayley (U.K.), A.D.P. Briggs (U.K.), Anthony Cross (U.K.), Paul Debreczeny (U.S.A.), S. A. Fomichev (Russia), D. S. Likhachev (Russia), J. Thomas Shaw (U.S.A.), William B. Todd (U.S.A.), Vladimir Vatsuro (Russia), Tatiana Wolff (U.K.)

Fifteen (15) volumes with many new translations
To be published in June 1999, June 2000 and June 2001
By subscription only

Honorary Russian sponsor: Mrs. Raisa Gorbachev
Honorary British sponsor: H.R.H. Prince Michael of Kent
Honorary American sponsor: TBA

Publications in June 1999:

1. One volume of Lyrics 1827-1836
2. *Eugene Onegin*
3. The first volume of Letters
4. *The Captain's Daughter*
5. Dramatic Verse

Cloth binding with a laminated dust jacket

ca. \$50.00 per volume

Orders and inquiries outside the UK and Ireland to:

CHARLES SCHLACKS, JR., PUBLISHER
P.O. Box 1256, Idyllwild, CA 92549-1256
Tel/Fax: (909) 659-4641
E-mail: SchSlavic@Idyllwild.com

NEW FOR 1999

THE
DOSTOEVSKY
JOURNAL:
An
Independent
Review

EDITOR:

SLOBODANKA VLADIV-GLOVER
Department of Slavic Studies
Monash University
Clayton, Victoria 3168
Australia

**JOURNALS DEVOTED TO RUSSIAN
AND EAST EUROPEAN CULTURE:**

CANADIAN-AMERICAN SLAVIC STUDIES

CLASSICAL RUSSIA: LITERATURE
AND CULTURE 1725-1815

THE DOSTOEVSKY JOURNAL: AN INDEPENDENT REVIEW

EAST CENTRAL EUROPE/L'EUROPE DU CENTRE EST:
EINE WISSENSCHAFTLICHE ZEITSCHRIFT

EXPERIMENT/ЭКСПЕРИМЕНТ:
A JOURNAL OF RUSSIAN CULTURE

THE PUSHKIN JOURNAL: AN INDEPENDENT REVIEW

ROMANTIC RUSSIA

RUSSIAN HISTORY

THE SILVER AGE: RUSSIAN
LITERATURE AND CULTURE 1881-1921

SOUTHEASTERN EUROPE/L'EUROPE DU SUD-EST

THE SOVIET AND POST-SOVIET REVIEW
(formerly SOVIET UNION/UNION SOVIETIQUE)

SYMPOSION/ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ:
A JOURNAL OF RUSSIAN THOUGHT

CHARLES SCHLACKS, JR., PUBLISHER

P.O. Box 1256, Idyllwild, CA 92549-1256

Tel/Fax: (909) 659-4641

e-mail: SchSlavic@Idyllwild.com